

Monatshefte für Deutschen Unterricht

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XXXVI

February, 1944

Number 2

DAS MITTELALTERBILD IN GOETHE'S „HELENA“

HELENE WIERUSZOWSKI
Johns Hopkins University
Baltimore

Die endgültige Fassung des Helena-Aktes im zweiten Teil des Faust ist das Ergebnis von Goethes Bekehrung zur mittelalterlichen Geschichte, Kultur und Kunst. Aus der Entstehungsgeschichte der Helena ist das nicht ohne weiteres zu erkennen. Denn die Verlegung des Schauplatzes der Begegnung des deutschen Ritters mit der antiken Heldin von einem Schloss im Rheintal nach Griechenland bedeutet ja zunächst, daß es Goethe gelungen war, seinen klassischen Traum zu verwirklichen. Seit dem Beginn seiner Arbeit an Helena war es sein Ziel gewesen, von dem ursprünglichen Frankfurter Plan loszukommen, d. h. seine Helena von Mephistos „nordischem Zauber- und Hexenwesen“ loszulösen,¹ an das ihre neue Existenz gebunden war.² Und das erreichte er jetzt, 25 Jahre später, bei der Wiederaufnahme der Arbeit zunächst mit der Verlegung der Handlung nach Sparta vor den Palast des Menelaus und etwas später mit dem Ersetzen des magischen Ringes durch die Konzeption der klassischen Walpurgisnacht.³ So konnte Goethe später mit Bezug auf diese Änderung wirklich sagen, daß er das „nordische Teufels- und Hexenwesen“ des ersten Teiles nicht fortgesetzt sondern sich endgültig „den Tischen der Griechen“ zugewandt habe.⁴ Aber auf der andern Seite darf man doch auch nicht vergessen, daß, wenn Goethe im Jahre 1800 die Arbeit an Helena ganz plötzlich abgebrochen hatte, es in der Erkenntnis geschehen war, daß griechische Form- und Lebensideale in der nordischen Welt nicht zu neuem Leben erweckt werden konnten, daß er, Goethe, ein nordischer und ein moderner Mensch war. Es war ihm damals zum Bewußtsein gekommen, daß Helenas zweites Leben in der Dichtung an Faust und seine Welt gebunden war; so mußte er sie, wie sehr er es auch zu vermeiden strebte, in die barbarisch-mittelalterliche Welt der Ritter

¹ Vgl. besonders den Briefwechsel mit Schiller im Jahre 1800 (H. Gräff, *Goethe über seine Dichtungen*, 1904, T. II, 95 ff.)

² Der ursprüngliche, Frankfurter, Plan ist, im Wesentlichen exakt, von Goethe in dem Schema wiedergegeben, das er 1816 für das 18. Buch von *Dichtung und Wahrheit* entworfen hatte. Siehe Paral. 63 (*W. A.* 15, T. 2, S. 176).

³ Vgl. O. Pniower, *Goethes Faust*. Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte (Berlin, 1899) Nr. 390 (S. 146).

⁴ Zusammenfassend zu Eckermann 1826, Febr. 16: „das nordische Teufels- und Hexenwesen machte ich nur einmal; ich war froh, mein nordisches Erbteil verzehrt zu haben, und wandte mich zu den Tischen der Griechen.“

und Burgen eintreten lassen. Und weiter, um das ohne Mephisto und seine Magie zu bewirken, mußte Faust der Helena als „gleichberechtigtes Kraftzentrum“ entgegentreten, seine Welt als eine der ihren ebenbürtige vorführen.⁵ Um diese Wandlung seines Helden zu schaffen, mußte Goethe sich erst auf sein nordisches Erbteil besonnen haben, er mußte in die Geschichte und Kultur dieser barbarischen Zeiten eingedrungen sein, er mußte zu der Einsicht vorgedrungen sein, daß jede Epoche, auch die dunkle, wirre, ihre eigene Gottesnähe habe.⁶ So schmerzlich der erste Verzicht auf seinen Traum, klassische Kunst im Geist neu zu schaffen zunächst auf ihm lastete, so klar wurde es ihm doch schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit, daß jetzt für ihn die Epoche des Eindringens in die Universalgeschichte mit all ihren Barbareien und dunklen Zeiten kommen müsse.⁷ So schreibt er an Jacobi im Jahre 1808 aus seinen frischen Studien der mittelalterlichen Wissenschaft zu seiner Geschichte der Farbenlehre:

„In meines Vaters Hause, sage ich mir, sind viel Appartements, und der dunkle Keller unten gehört so gut zum Palast als der Altan auf dem Dache . . . Und da kommt mir denn doch vor, daß immer noch in denen Zeiten, die uns stumm und dumm erscheinen, ein lauter Chorgesang der Menschheit erscholl, dem die Götter gern zuhören durften.“⁸

Diese Wendung zum Mittelalter wird sogleich in der ersten Fortsetzung des Fragmentes deutlich, die entstand, als Goethe nach einer Pause von einem Vierteljahrhundert die Arbeit an der Helena wiederaufnahm.⁹ Zwar ist jetzt der Schauplatz, wie schon erwähnt, der klassische Boden Spartas, und Helena träumt sich nicht nur, sie befindet sich wirklich, in der Realität der Bühne, vor dem Palast des Menelaus.¹⁰ Aber die Königin wird mit ihren Frauen bald darüber aufgeklärt, daß sie nicht erst eben, wie sie glaubt, von Troja nach Hause gekommen sei. Ein unbe-

⁵ Der in Anführungszeichen gesetzte, treffende Ausdruck stammt von R. Petsch (*Germ. rom. Monatsschrift* XII, 206). Er ist zitiert von H. Trevelyan (S. 248) in seinem gleich zu nennenden Buch.

⁶ Über diese Krise in Goethes Entwicklung, aus der er als der Goethe der Weltliteratur und Weltgeschichte hervorging, handelt besonders schön H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge, New York, 1941) in den letzten Kapiteln des Werkes; vgl. besonders S. 263 ff. Die Wendung wird zuerst in der Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* deutlich (*W. A.* 46, T. I, S. 1-101, bes. 21 ff.).

⁷ Vgl. die Stelle aus *Noten zu Rameaus Neffen* (*W. A.* 45, S. 176; Gräff, *Goethe über seine Dichtungen*, II, 97): „Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Verbindung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen? Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorbilder wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht.“ Vgl. Trevelyan, *a. a. O.*, S. 258.

⁸ *W. A.* IV, 20, S. 25.

⁹ Über die Entstehung der ersten Fortsetzung des Fragmentes, die Verse 8803-9164, die in einem Zuge zwischen Januar und April 1825 entstanden, vgl. O. Pniower, *Goethes Faust*, Nr. 354-387.

¹⁰ Noch für das Fragment von 1800 war als Schauplatz der Handlung „ein freundlicher Ort des Rheintales“ oder allgemein eine deutsche Ritterburg vorgesehen; vgl. Paral. Nr. 84 und 162 (*W. A.* 15, T. 2, S. 184 und 227).

stimmter, langer, langer Zeitraum, so sagt Phorkyas (V. 8995 ff.) liege zwischen der Heimkehr des Menelaus von Troja und ihrer eigenen zweiten Existenz. Inzwischen seien von Norden, „dringend aus cimmerischer Nacht“, fremde Männer ins Land gekommen, hätten „sich angesiedelt“ und Land und Leute in herrischen Besitz genommen; es seien viele, aber einer (Faust) sei der Herr. Aus diesem Bericht, dem die Schilderung der „Barbaren“, besonders ihres Herrn und der Burg, auf der sie hausen, folgt und aus der Szene im „Inneren Burghof“, die Goethe etwas später folgen ließ¹¹ wird es ganz deutlich, daß es Goethe darauf ankam, den Faust nicht einfach als den deutschen Ritter, sondern inmitten seiner Umwelt erscheinen zu lassen und diese mit solchen Zügen auszustatten, daß sie der Helena zwar als eine fremde aber doch als eine fest begründete und umrissene Welt erschien. Faust mußte in Griechenland angesiedelt sein. Bekanntlich hat Goethe in einer Episode des vierten Kreuzzuges das rechte Motiv gefunden, das diesem Zwecke dienen konnte, darüberhinaus aber auch Gelegenheit gab, von seiner Idee des Mittelalters Zeugnis abzulegen — wie gezeigt werden soll. Ohne daran Anstoß zu nehmen, daß er dann den Faust, der vom Hof des Kaisers Maximilian (oder Karls V.?) kam, in einen Ritter des 13. Jahrhunderts verwandeln mußte, entschließt er sich, die merkwürdige Eroberung Moreas (dies der mittelalterliche Name des Peloponnes) durch fränkische Kreuzritter im Jahre 1204 unter der Führung des Geoffroi de Villehardouin und die Gründung eines Lehnstaates auf klassischem Boden als Hauptmotiv in die Handlung einzuflechten. Goethe hatte davon und von den großen Ereignissen, die den griechischen Eroberungen vorausgingen, dem Zuge der Venetianer unter Dandolo und der übrigen Lateiner unter dem Markgrafen Bonifaz von Montferrat gegen Byzanz, wahrscheinlich zum ersten Male im Jahre 1821 durch einen Aufsatz des Franzosen P. Daru erfahren.¹² Die Sache hatte ihn so interessiert, daß er die Expedition bald darauf in einem Gespräch mit dem Kanzler Müller erwähnte und von ihr eine Lehre zog für die Beurteilung der Lage in Griechenland und der Türkei zur Zeit des griechischen Aufstandes.¹³ Mag er auch später noch einiges Ergänzende in der ausgiebigen Lektüre gefunden haben, die ihn jetzt von April an mehrere Monate lang bis zur Wiederaufnahme der Arbeit an der Helena beschäftigte und ihm

¹¹ Über die Unterbrechung an der Arbeit der Helena vgl. Pniower, *a. a. O.* Nr. 390 (S. 146).

¹² Im 29. Bande der Bran'schen *Miszellen zur ausländischen Literatur*; Goethe las den Aufsatz betitelt: „Les Latins à Constantinople“ am 25. November 1821 laut Eintragung in den *Tagebüchern* (W. A. III, 8, S. 140). Das Verdienst auf diesen Aufsatz aufmerksam gemacht zu haben, gebührt Erich Schmidt (*Cottaische Jub. Ausg.*, Stuttgart 1906-08, Bd. 14, S. 368).

¹³ Das Gespräch fand statt am 22. Mai 1822; vgl. *Goethes Gespräche* hrsg. von F. v. Biedermann (Leipzig, 1909 11), II, 572. Sehr bezeichnender Weise will Goethe mit dem Hinweis auf den Erfolg der Unternehmung gegen Byzanz zeigen, wie gefährlich für das Gleichgewicht der europäischen Mächte die Eroberung Konstantinopels durch einen der europäischen Staaten im gegenwärtigen Konflikt um die Befreiung Griechenlands und die Gründung eines kleinen griechischen Staates sein würde. Vg. unten.

die sachliche Grundlage für sie gab: ¹⁴ die allgemeine Idee von diesen Ereignissen muß er sich vorher schon gebildet haben. ¹⁵ Denn das Motiv der Ansiedlung Fausts im Peloponnes, der Existenz einer Ritterburg im Norden von Sparta und der Gründung eines ritterlichen Feudalstaates auf klassischem Boden erscheinen schon in dieser ersten Neubearbeitung der Helena wie fertig aus dem Haupte des Dichters entsprungen. ¹⁶

Hatte Goethe sich einmal entschlossen, aus seinen neuen Kenntnissen und Erkenntnissen heraus Faust zum Vertreter der nordisch mittelalterlichen Welt zu erheben, so gab sich die symbolische Bedeutung der Begegnung von selbst. Goethe konnte sie vertiefen und deutlich machen, als ihm der Gedanke kam, die Helena „in der Fülle der Zeiten“ abzuschließen und im Leben, Streben und Sterben des Euphorion den modernen Menschen (Lord Byron) und seine Welt mit ihren kriegesischen Tendenzen (Anspielungen an den griechischen Freiheitskrieg) vorzuführen. Euphorion, der moderne Mensch und Dichter, ist die phantastische Frucht der Vereinigung des romantischen mittelalterlichen Geistes mit dem griechischen Menschheits- und Schönheitsideal: ¹⁷ von diesem Symbolismus des Ganzen aus pflegen die Kommentatoren die Züge zu deuten, mit denen Goethe in der „Helena“ sein Mittelalterbild ausgestattet hat, in Worten der Handlung ausgedrückt etwa so, daß Faust alles Schöne und

¹⁴ Pniower, a. a. O. Nr. 394 (S. 149) bringt die Liste der 1825 gelesenen topographischen und geographischen Werke über Griechenland und den Peloponnes, hauptsächlich Reisebeschreibungen, die infolge des neuen politischen Interesses an Griechenland damals in großer Zahl erschienen.

¹⁵ Leider war ich nicht imstande, den Band der Bran'schen *Miszellen zur ausländischen Literatur* mit Daru's Aufsatz aus einer der Bibliotheken der U. S. A. zu erhalten. Das wäre nötig um zu ermitteln, ob Goethes ganze Kenntnis der mittelalterlichen Episode aus diesem Aufsatz stammt. Ich glaube mit E. Schmidt (*Jub. Ausg.*, Bd. 14, S. 368) und A. Trendelenburg, (*Zu Goethes Faust* Berlin & Leipzig, 1919, S. 116) nicht, daß Goethe Buchon's französische Übersetzung der mittelgriechischen Chronik von Morea (Anf. d. 14. Jhs.) gekannt habe, die gerade um die Zeit der neuen Arbeit an der Helena, im Jahr 1825, erschien. Ich bin sogar der Ansicht, daß Goethe, selbst wenn sie ihm in die Hände gefallen wäre, sie nicht hätte gebrauchen können. Die Hauptzüge gehen darin ganz im Detail unter. Doch andere allgemeine Darstellungen sind neben Daru's Aufsatz als Quellen nicht ausgeschlossen. So findet sich zum 19. März 1825 die Eintragung in den *Tagebüchern*: „In Ludens Weltgeschichte gelesen Geschichte Griechenlands und Bemerkungen dazu“ (*W. A.* III, 10, S. 32). Gemeint ist H. Luden, *Allgemeine Geschichte der Völker und Staaten* (1824: T. I 3. Aufl., T. II u. III 2. Aufl.), die Goethe in diesem Jahr vom Verfasser selbst erhalten hatte. Gegen M. Morris (*Goethe-Jahrbuch* XXIII, 164) meint H. Gräf (*Goethe über seine Dichtungen*, II, 308, Anm. 1), daß von dem Exemplar, das heute noch in Goethes Bibliothek steht, nur der erste, das Altertum enthaltende Band aufgeschnitten ist. Es ist richtig, daß die Wahrscheinlichkeit nicht dafür spricht, daß Goethe ein anderes als sein eigenes Exemplar zu dieser Lektüre benutzt habe und daß so die Tagebucheintragung auf den ersten Band zu beziehen ist. Aber ausgeschlossen ist es darum doch nicht, daß Goethe die späteren Bände vorher von einer Bibliothek oder sonstwoher entliehen habe. Übrigens gibt Morris zu, daß Goethes Studium der Episode über die Bemerkungen Ludens hinausgegangen sein muß. Man kennt sicher nicht den vollen Umfang seiner Lektüre. Und da ist immer noch die ungeklärte Eintragung vom 2. Juni 1825 (*W. A.* III, 10, S. 63): „Morea aus der Großherzoglichen Militärbibliothek“. Beide, Pniower (Nr. 394, S. 149) und Gräf (S. 319, Anm.), glauben, daß es sich um eine topographische Karte handle.

¹⁶ Vgl. G. Witkowski, *Goethes Faust* (Leipzig, 1924), II, 63.

¹⁷ Vgl. z. B. Witkowski, a. a. O., II, 339 u. 344.

Imponierende aus seiner Welt aufbringt, um sie, die höchste Autorität auf dem Gebiete der schönen Form, für sich zu gewinnen. Aber warum gerade diese Züge und keine andern gewählt werden, diesem Zweck zu dienen, wird nicht gesagt. Die Versuchung ist freilich groß, die kühne Willkür, mit der Goethe in der „Helena“ mit den historischen Zeiten verfährt, auch für die Wahl der mittelalterlichen Motive verantwortlich zu machen. Aber auf der andern Seite muß man doch bedenken, daß die Goetheschen Dichtungen der Altersepoche ganz besonders eng mit seinen Studien und geistigen Interessen verwachsen sind und daß es nur natürlich ist, daß die neue Helena von den Mittelalterstudien Goethes genährt wurde, wie das Helena-Fragment von den griechischen Erfahrungen und Kenntnissen der klassischen Periode. Es liegt also nahe, die Komponenten des mittelalterlichen Schauplatzes, in denen Goethe die Handlung der „Helena“ eingebettet hat, auch einmal ganz ohne diese symbolischen Bezüge, d. h. als ein Erzeugnis von Goethes Mittelalterstudien und Mittelalterbild zu betrachten. Dabei wird manches zutage treten, was diese selbst erst in das rechte Licht setzt.

In den Teilen des Helena-Aktes, die dem Schauplatz Farbe geben, fällt zunächst auf, daß Goethe in eigentümlichster Weise historische Motive weit auseinanderliegender Ereignisse des Mittelalters miteinander vermischt. Denn die Schilderungen der Kriegszüge, die die fremden Männer des Nordens in das klassische Land gebracht haben, und dieser Männer selbst, passen nicht zu der Kreuzfahrerepisode sondern zu den germanischen und slawischen Völkerwanderungen und Eroberungen des römischen Reiches. Die Kommentatoren begnügen sich zur Erklärung zu sagen, daß Goethe die Erinnerung an die Barbarenzüge heraufbeschwor, um das Symbolische der Begegnung einzuleiten: germanische Kraft erobert klassisches Land!¹⁸ Aber wenn Goethe weiter nichts als dieses im Sinne gelegen, so hätte es genügt, die fränkischen, d. h. zum größten Teil französischen Ritter der Kreuzfahrerepisode in germanische Ritter und Stammesherzöge zu verwandeln, als welche sie denn auch wirklich erscheinen. Wozu aber dann noch im Bericht der Phorkyas, in der Verserzählung des Lynkeus und in der Rede des Faust an die Heerführer die Andeutungen an die wilden Raubzüge und Verheerungen, die die frühe Epoche kennzeichnen? Diese Einzelheiten waren doch eher geeignet, die griechische Königin abzuschrecken, als anzuziehn. Der Grund wird aber sofort deutlich, wenn man auf Goethes Auffassung der mittleren und modernen Zeit zurückgeht. Goethes Einsicht in den Charakter dieser Zeiten begann mit der Erkenntnis der fundamentalen Verschiedenheit der klassischen südlichen und der modernen nördlichen Welt und der Menschen, die sie repräsentieren. Dieser Kontrast, den er an sich selbst und durch die dichterischen Versuche seiner klassischen Periode erlebt hatte, erschien ihm so gewaltig, daß nur eine völlige Zerstörung der alten die

¹⁸ A. Trendelenburg, *Zu Goethes Faust* (Berlin & Leipzig, 1919), S. 116: „Wenn aber im Sinne des Helenaspiels deutsche Kraft mit hellenischer Schönheit sich paaren soll, so rechtfertigt der künstlerische Gesichtspunkt die Abweichung vom Geschichtlichen“.

Entstehung der neuen barbarischen Welt in seinen Augen genügend erklären konnte. Nur durch „die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte“ konnte es geschehn, daß „das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Verbindung gekommen“ und so in einem Shakespeare und Calderon eine in jeder Hinsicht dem klassischen Ideal widersprechende Kunst erzeugte.¹⁹ Der moderne oder genauer gesagt der barbarische Mensch der mittleren und neueren Zeit war für Goethe genau so das Produkt des dunklen und nebligen Klimas Nord- und Osteuropas, wie der Mensch des Altertums ein für alle Mal mit seinem Erlebnis des sonnigen, fruchtbaren und gestaltschaffenden Südens verbunden war.²⁰ Wenn also Goethe in seinen Quellen der Ereignisse des Jahres 1204 und der folgenden Eroberungen und Siedlungen in Morea fand, daß die Ritter in erstaunlich geringer Zahl sich an das griechische Abenteuer gewagt hatten, daß sie sich zu allermeist aus dem Norden Frankreichs, der Champagne und Burgund rekrutierten, daß nur ganz wenige Deutsche teilnahmen und daß sich Eroberung und Ansiedlung auf dem fremden Boden in verhältnismäßig milden Formen vollzogen — die Landverteilung sogar unter Teilnahme der griechischen Grundbesitzer — so konnte er alle diese Züge zu einem bestimmten Aspekte seines Mittelalterbildes nicht gebrauchen.²¹ Um Helena in die neue fremde Welt einzuführen, in die sie neu hineingeboren war, mußte ihr genau das gezeigt werden, was Goethe in seinem Erlebnis des nordischen Menschen zum Bewußtsein gekommen war, nämlich daß ihre eigene Welt durch Barbaren des Nordens, Germanen also, völlig untergegangen und zerstört worden war. Es mußte ihr eine Idee gegeben werden von den unaufhaltsam in Jahrhunderten andringenden Massen und ihrem Wüten, so wie es Lynkeus denn auch wirklich tut (V. 9281 ff.):

Vom Osten kamen wir heran,
Und um den Westen war's getan;
Ein lang und breites Volksgewicht,
Der erste wußte vom letzten nicht.

Der erste fiel, der zweite stand,
Des dritten Lanze war zur Hand;
Ein jeder hundertfach gestärkt,
Erschlagne Tausend unbemerkt.

¹⁹ Siehe das Zitat aus den *Noten zu Rameaus Neffen* (oben Anm. 7). Besonders eindrucksvoll ist Goethes Erlebnis des nordischen Elements in seiner eigenen Natur und in seiner Welt und Kunst in Trevelyan's Buch zur Anschauung gebracht (S. 247 ff.).

²⁰ Goethes Briefwechsel mit Schiller aus der Zeit seiner neuen Arbeitsperiode am *Faust* (1797-1800) ist voll von Äußerungen über das Erlebnis dieses Kontrastes. Immer wieder wird die helle, klare, eindeutige Welt- und Lebensauffassung des Südens und besonders der homerischen Welt der Symbol- Ideen- und Nebelwelt des Nordens mit seinen verworrenen Stimmungen, seinen „Dunst- und Nebelwegen“ gegenübergestellt, immer wieder die Unmöglichkeit (Goethe) oder Möglichkeit (Schiller) einer Synthese „des Edlen mit dem Barbarischen“ erwogen. Vgl. die Zusammenstellung bei Gräf *a. a. O.* II, 95 ff.

²¹ Der historische Zug der verhältnismäßig milden Behandlung der eingeborenen Griechen durch die fränkischen Ritter wird von Goethe aber auch verwandt: Phorkyas spricht von ihrem nicht unmildem Auftreten (V. 9007-9010).

Wir drängten fort, wir stürmten fort,
Wir waren Herrn von Ort zu Ort;
Und wo ich herrisch heut befahl,
Ein andrer morgen raubt und stahl.

Und mit noch größerer und weiterer welthistorischer Perspektive erscheint diese Umwälzung in Fausts Rede an die „germanischen“ Heerführer da, wo er sie an vergangene Heldentaten erinnert (V. 9450 ff.):

In Stahl gehüllt, vom Strahl umwittert
Die Schar, die Reich um Reich zerbrach,
Sie treten auf, die Erde schüttert,
Sie schreiten fort, es donnert nach.

Während der Goethe der klassischen Epoche seine Augen und sein Interesse ausschließlich auf die Blüteepochen der Menschheit gerichtet hatte, gingen dem Goethe der Weltgeschichte und Weltliteratur die Sinne auf auch für primitive und vorbereitende Stufen der menschlichen Kultur. Sein Interesse für die „dunklen“ Zeiten, wachgerufen durch die eigenen Studien zur Geschichte der Farbenlehre,²² wurde dann wachgehalten durch seine Beschäftigung mit den Schriften und Interessen der Romantiker, die nun, wenn auch auf anderem Wege, das Gleiche an ihm leisteten, wie einst in seiner Jugend Herder. Tiefer in die Übergangsformen eindringend mußte Goethe finden, daß jede Kultur, auch die höchste, auch die griechische, aus rohen Elementen heraus- und herangewachsen war.²³ Wie er diese neue Erkenntnis für das Altertum in den Elementargeistern der klassischen Walpurgisnacht zum Ausdruck bringt, so auch für die Neue Welt in der „Helena“. Fast klingt es wie Bewunderung dessen, was diese Barbaren im Zerstören einer alten so fest gegründeten Welt geleistet haben, wenn er – seinem dichterischen Anachronismus sind es die homerischen Kleinfürstentümer, die den Barbaren zum Opfer fallen – Faust sagen läßt: „Und alle kleinen Königsbande / Zersprengt das ungebundne Heer“ (V. 9456 f.).²⁴ Mehr noch: wenn Faust die Unterführer anredet: „Ihr, Nordens jugendliche Blüten / Ihr, Ostens blumenreiche Kraft“ (V. 9448 f.) so versteckt sich dahinter zweifellos ein Gedanke, den Herder in einer seiner Jugendschriften ausgeführt hatte, nämlich, daß diese Barbaren ein jugendfrisches Element darstellen in einer alten abgelebten Welt. Ob Goethe sich an die betreffenden Stellen jener Schrift „Auch eine Philosophie zur Geschichte der Menschheit“ aus seiner Jugendlektüre

²² Siehe den wichtigen Brief an Jacobi vom Jahre 1808 (*W. A. IV*, 20, S. 25) über die Arbeit am geschichtlichen Teil der Farbenlehre: „Da ich jetzt meine Collectaneen zur Geschichte der Farbenlehr einigermahsen redigiere und ordne, muß ich in die Geschichte der Kunst, der Wissenschaft, der Welt überhaupt eingehn“ (folgt das oben S. 2 zitierte Wort über die „Appartementen“). Siehe auch unten S.

²³ Trevelyan, *Goethe und the Greeks*, S. 278 ff.

²⁴ Ganz ähnlich klingt Goethes bewunderndes Urteil in der berühmten Unterhaltung mit H. Luden vom November 1813, wo er „von jenem gewaltigen Werk der Zerstörung des römischen Reiches und der Gestaltung des Mittelalters“ spricht (Biedermann II, 215).

noch erinnerte, oder ob er die Schrift neu gelesen, jedenfalls klingt Fausts Rede wie eine Poetisierung etwa folgender Stellen:

„endlich da alles brach, welch eine Überschwemmung des Südens durch den Nord und nach allen Umwälzungen und Abscheulichkeiten welch neue nordsüdliche Welt . . .“²⁵

Und etwas später:

„ . . . da ward im Norden ein neuer Mensch geboren: Gothen, Vandalen, Burgunder, Angeln, Hunnen, Heruler, Franken, Bulgaren, Slaven und Langobarden . . . statt der Wissenschaften gesunder nordischer Verstand, statt der feinen, starke und gute, obgleich wilde Sitten . . .“²⁵

Als in Fausts und Helenas erste vertrauliche Unterhaltung die Nachricht dringt, daß Helenas früherer Gatte mit seinen Scharen gegen die Burg anstürmt, bietet Faust seine Heereskolonnen stammesweise unter ihren Führern zum Schutz des Landes und ihrer Königin auf (V. 9440 ff.). Es ist wohl zu merken, daß bevor die Landverteilung und die neue Lehnordnung, die durch sie eingeführt wird – darüber später – feste Ansiedlung und staatliche Ordnung garantieren, dies „ungebundene Heer“ doch an eine primitive Ordnung gebunden ist: es zerfällt in kriegerische Stammesverbände und gehorcht innerhalb dieser seinen Führern.²⁶ Im Augenblick wo sie das Land, das sie erobert, bedroht sehen, sind diese „Barbaren“ also auf Grund ihrer Ordnung bereit und geeignet, nun ihrerseits gegen andringende Barbaren und Seeräuber aufzustehen. Dieser Gedanke findet sich wieder bei Herder, diesmal in den „Ideen“, wo neben dem Christentum, das die erste Bindung darstellt, die „ächte Degentreue“ steht, mit der die Germanen für König und Anführer fechten. Zum Ruhm gereicht es diesen Völkern, so führt Herder aus, „daß sie auch gegen die später eindringenden Barbaren wie eine lebendige Mauer standen“, daß sie „den größten Teil von Europa nicht nur erobert und bepflanzt sondern auch beschützt und beschirmt haben“; dazu habe sie befähigt „ihr Stand unter den andern Völkern, ihr Kriegsbund und Stammescharakter“.²⁷ Goethe war dieser Gedanke so wichtig, daß er auch die Verteilung der Provinzen durch Faust stammesweise vor sich gehen²⁸ und daran Aufgaben knüpfen läßt („Reinigen der Meere“), von denen die fränkischen Ritter nie gewußt haben, da sie ja nur gegen Eingeborene auf der Hut zu sein hatten. Es ist übrigens gut möglich, daß Goethe bei der Zuteilung der Aufgaben

²⁵ Herders G. W. hrsg. v. H. Suphan V, 514 f. Ich bin für den Hinweis auf diese Jugendschrift Herders wie noch für manche andere sachliche und bibliographische Winke Professor Ernst Feise zu großem Danke verpflichtet.

²⁶ Die Wahl der Stammesnamen ist willkürlich und die Zusammenstellung ein Anachronismus: Germanen (d. h. niederdeutsche Stämme), Goten, Franken, Sachsen und – Normannen! Goethe hat solche Stämme gewählt, die irgendwann in der mittelalterlichen Geschichte eine Rolle als Eroberer spielten.

²⁷ *Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit*, 16. Buch III: Deutsche Völker (G. W. hrsg. v. Suphan Bd. 14, S. 276 f.; vgl. auch 270 f.).

²⁸ Trendelenburg, *Zu Goethes Faust*, S. 116 nennt die Verteilung der Provinzen an die Stämme ebenso ungeschichtlich wie die Bevorzugung deutscher Stämme dabei.

an die einzelnen germanischen Stämme besonders bei „dem Reinigen der Meere“ an die Kreuzzüge gedacht hat, die ihm damals im Zusammenhang mit den Ereignissen des griechischen Freiheitskrieges im Sinne lagen. Wenn er diese als „Analogon und Surrogat der Kreuzzüge“ ansah, konnte es ihm trotz seiner grundsätzlichen Ablehnung dieser „revolutionären“ Bewegung, die das europäische Gleichgewicht zu stören drohte, gelingen, in ihr auch eine kulturfördernde Tendenz zu erblicken; wie jene, so meinte er, seien auch diese „heilsam zur Schwächung der Osmanen“.²⁹

Des Turmwächters Lynkeus erstes Erschauen der Schönheit Helenas und der Akt seiner Hingabe an ihre Person dient im Rahmen der Handlung, der wirklichen sowohl wie der symbolischen, dazu, die Vereinigung Fausts mit Helena vorzubereiten. Aber darüberhinaus hat seine Gestalt auch ihre Funktion in der mittelalterlichen Szenerie des Ganzen. Sein Erlebnis der Helena, das sich nach Fausts Zeugnis sofort auch im ganzen Heer wiederholt (V. 9264 ff.) steht für die Begegnung der vom Norden eindringenden Kriegerstämme mit der Kultur des römischen Reiches, mit dem Süden überhaupt. Dem rohen Krieger, der bisher nur Augen gehabt für die physische Natur, die ihn umgab, öffnen sich unter der erhellenden Sonne des Südens und in einer Welt der formschaffenden Kultur die Sinne für die ideale Schönheit der menschlichen Gestalt, die ihm in Helena entgegentritt (V. 9222 ff.):

Harrend auf des Morgens Wonne,
Östlich spähend ihren Lauf,
Ging auf einmal mir die Sonne
Wunderbar im Süden auf.

Zog den Blick nach jener Seite,
Statt der Schluchten, statt der Höhn,
Statt der Erd- und Himmelsweite
Sie, die Einzige, zu spähn.

Das Lynkeuserlebnis der schönen Form ist es, dem Goethe in seinen Entdeckungszügen durch die „dunklen“ Jahrhunderte nachspürte. In seiner klassischen Periode hatte er noch ganz den Standpunkt der Aufklärung, daß dem Mittelalter jeder feinere Sinn für erhöhte Lebensform und für die schönen Künste abging.³⁰ Sobald er aber erst, wie oft erwähnt, im Zusammenhang seiner eigenen geschichtlichen Studien zur Farbenlehre

²⁹ Gespräch mit dem Kanzler von Müller vom 11. Oktober 1824 (Biedermann III, 137). Goethe las gerade Raumers Geschichte der Hohenstaufen, und diese Lektüre gab Anlaß zu dem Vergleich.

³⁰ Vgl. die Verse aus den *Vier Jahreszeiten*:

Eingefroren sahen wir so Jahrhunderte starren,
Menschengefühl und Vernunft schlich nur verborgen am Grund.

Selbst Herder hatte den enthusiastischen Ton seiner Jugendschriften in den „Ideen“ wieder herabgestimmt. Schiller würdigt wenigstens die Kreuzzüge, die er als „heiteren Himmel aus der trüben Nebelhülle des Mittelalters“ aufleuchten sieht. Einiges Positive aus Burke, Herder und andern konnte Novalis zu seinem großen Wurf über das Mittelalter benutzen. Siehe die gute Übersicht bei P. Kluckhohn, *Persönlichkeit und Gemeinschaft*. Studien zur Staatsauffassung der Romantik (Halle, 1925), S. 36 ff., besonders S. 36 f., Anm. 3.

die Entdeckung gemacht hatte, daß unter der Asche „das heilige Flämmchen des Bewußtseins“ von einzelnen Völkern und Geschlechtern doch bewahrt und fortgepflanzt wurde,³¹ so war der Schlüssel zum Verständnis der mittelalterlichen Kultur gegeben. Mit der Hingabe des Forschers, dem auch die geringste Erscheinung wichtig ist, ging Goethe allen Äußerungen nach, die ein Wiederaufleben des Formensinnes im Mittelalter — in der Kunst der Italiener, Deutschen und Niederländer — ahnen läßt.³² So entdeckte er für sich die Malerei des späteren 13. Jahrhunderts, in der er zuerst den Byzantinismus der dunklen Epochen überwunden sah,³³ so fand er nach langem Sich-vertiefen und anfänglichem Sträuben, daß die großen gotischen Dome nicht nur Wunderwerke ihrer Zeit sondern unter die größten Kunstdenkmäler der Erde zu rechnen seien.³⁴ Seine Entdeckungsfahrt galt nur nebenbei den Spuren des Wiederauffindens der klassischen Denkmäler und ihrer Einwirkung auf die künstlerische Gestaltung im Mittelalter, in erster Linie aber der Entwicklung eines angeborenen Formgefühls durch eine neue Annäherung an die Natur³⁵ und der Ausbildung eines eigenen Sinnes für Formen und harmonischen Ausgleich in Kunst und Leben.

Die Erscheinungen, an denen Helena die neue Kulturwelt vorgeführt wird, sind die Reimsprache des Lynkeus, später des Faust, die Lehns- und Minnehuldigung, erst von Lynkeus, dann von Faust der griechischen Königin dargebracht, und die mittelalterliche Burg, erst von Phorkyas geschildert, dann von Helena und ihren Frauen erschaut und betreten. Die mittelalterliche Minnedichtung, die zum ersten Mal im großen Stil in die Weltliteratur den Reim eingeführt hatte und damit die spezifische, der nordischen Seele angepaßte Dichtersprache geschaffen, hatte Goethe unter der Führerschaft seiner romantischen Freunde studiert. Sie wird hier nicht in ihren typischen Formen sondern in den reimenden Vierzeilern neuer deutscher Dichtung vorgeführt. Das höfische Zeremoniell mit seinem Minne- und Frauenkult, das Goethe in dieser Dichtung kennen gelernt und das seinem Sinn für feierliche Formen und Rangordnung entsprechen mußte, gibt der ganzen Burgszene ihren gehobenen Charakter und gipfelt

³¹ Aus dem mehrfach zitierten Brief an Jacobi, 1808 (s. oben Anm. 8 u. 22). Hier wenigstens sieht Goethe doch auch ein Verdienst der christlichen Kirche, der wir, wie es in einer Schrift aus dieser Zeit heißt, „die Erhaltung der Kunst und wär' es nur als Funken unter der Asche“ schuldig seien (*Kunst und Altertum am Rhein und am Main* W. A. 34, T. I, 160).

³² Bedeutsam war besonders seine Erkenntnis, daß zum Verständnis der altdeutschen Bauart die Einsicht in das Ganze des Zeitalters, in alle Seiten der Kultur nötig sei, und alles zusammen als „eine große lebendige Einheit“ betrachtet werden müsse. Diese Äußerung Goethes in den *Annalen* 1822 AW. A. 36, S. 211) ist gewürdigt in F. Meineckes großer Studie über Goethes Verhältnis zur Geschichte in *Die Entstehung des Historismus* (München, Berlin, 1936), Teil II. Vgl. hier S. 595.

³³ *Kunst und Altertum am Rhein und am Main*, a. a. O., S. 166 f., 170 f.

³⁴ Vgl. besonders *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Domes zu Köln* etc. (W. A. 49, T. II, 187); ähnliche Lobsprüche finden sich in allen einschlägigen Schriften Goethes dieser Jahre. Trevelyan, a. a. O., S. 265 f. stellt die wichtigsten Bemerkungen zusammen. Über Goethes Stellung zur Gotik siehe unten.

³⁵ *Kunst und Altertum am Rhein und am Main*, a. a. O., S. 170: „Nun aber (im 13. Jahrhundert) bricht ein frohes Naturgefühl auf einmal durch etc.“

in der meisterhaften Wiedergabe des Troubadourgeistes in den Huldigungszeilen Fausts (V. 9359 - 9364). Sie sind ein schönes Zeugnis des starken Eindrucks, den die ideale Einschätzung der Frau – die mit dem höfischen Dienst die Sprache geschaffen – auf Goethe gemacht haben muß, und sind ein Zeugnis der Erkenntnis von der Überlegenheit des Mittelalters über die Antike in dieser Hinsicht, eine Erkenntnis, die seine Helena zu den vielfachen Wundern rechnet, die ihr in der Burg begegnet sind (V. 9365).³⁶

Die mittelalterliche Burg endlich, in der die Begegnung des „deutschen Ritters“ mit der „antiken Heldengestalt“ stattfindet, ist eine typisch gotische Burg³⁷ mit ihren verschiedenen, um einen Hof gruppierten Gebäuden, mit ihren Spitzbögen und Säulen aller Größen und Formen, mit ihren Altanen und Galerien innen und außen und ihren hohen und weiten Wappensälen³⁸ (V. 9016 - 9030 und die szenische Anweisung zur ersten Verwandlung). Die Vielgliedrigkeit und der Überreichtum an Schmuckformen müssen der an die ruhigklaren, einfachen Linien der klassischen Bauten gewöhnten Griechen als die wesentliche Eigenschaft der nordischen erscheinen. Wohl wissend wie dieser Wirrwarr die Sinne der Griechen verletzen mußte, unterstreicht Phorkyas die Vorteile der Burgarchitektur gegenüber den „zyklopischen“ Bauten aus der Zeit von Helenas Vorvätern: während hier die Mauern ungeformt ohne Plan und Regel roh, „mir nichts dir nichts aufgewälzt“ seien, erscheine dort (an der Burg) „alles senk- und wagerecht und regelhaft“, die Mauern wohlgefügt und „spiegelglatt wie Stahl“. Was diese Betonung des Regelhaften und der Glätte bedeutet – abgesehen von dem eben erwähnten, von der Handlung bestimmten Sinn – wird erst ganz klar, wenn man diese Charakterisierung der Burg aus dem Munde der Phorkyas und das Wort von der Chorführerin von der „wundersam aus vielen eins gewordenen Burg“ (V. 9146) einer anderen Charakterisierung der Gotik gegenüberstellt, nämlich der des Homunculus in der ersten Szene des zweiten Aktes, da, wo er die Stumpfheit des Mephisto gegenüber Fausts klassischen Traumgesichten (der Geburt der Helena) von der Abstammung aus Norden herleitet. Es heißt da (V. 6923 ff.):

³⁶ Möglich, daß Goethe A. W. Schlegels Vorlesung *Über das Mittelalter* (1803) kannte, die in einer wundervollen Würdigung des Minnedienstes gipfelt und das mittelalterliche Ideal mit seinen höheren ethischen Forderungen den antiken Vorbildern der Weiblichkeit gegenüberstellt. Vgl. die Neuauflage in *Deutsche Literatur*, Reihe Romantik, Bd. 10, S. 83.

³⁷ Das zeigt deutlich die Zeichnung zur Burgszene von M. Retzsch dessen Illustrationen zu Faust I und II bekanntlich von Goethe gut geheißenen und gelobt worden sind (*Gespräche* hrsg. v. F. v. Biedermann III, 230, 509).

³⁸ In Bezug auf die Wappen verweisen die Kommentatoren meist auf Herders „Drittes Wäldchen“, wo sie als „eine Erfindung der mittleren Gothisch-Barbarischen Turnierzeiten“ erklärt werden. Im Gegensatz zu Herder, dem die Bilder der Tapferkeit bei den Barbaren und den Griechen so verschieden erschienen wie ein gotischer und ein griechischer Held, versucht Goethe hier um der Handlung willen die Ähnlichkeiten zu unterstreichen.

„Das glaub ich. Du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Wo wäre da dein Auge frei!
Im Düstern bist du nur zuhause.
Verbräunt Gestein, bemodert, widrig,
Spitzböig, schnörkelhaftest, niedrig! —“

Denn diese beiden einander entgegengesetzten Wertungen der Gotik entsprechen ganz genau den Phasen oder Typen, die Goethe bei seinen Studien der gotischen Architektur entdeckt zu haben meinte. Danach gibt es eine, von Maß- und Formgefühl unberührte Gotik, verwirrt und verwirrend, eine Gotik in der „das Schnörkelwesen“ den Eindruck allein bestimmt.³⁹ Das ist die Gotik des „Gesteins“ in dem Mephisto „jung geworden“; als solche war die ganze gotische Baukunst, im Gegensatz zu seiner Jugend, dem Goethe der klassischen Periode erschienen.⁴⁰ Und dann gibt es jene andere, deren großartige Gesetzmäßigkeit und harmonisch wirkende Verhältnisse der Teile untereinander und zum Ganzen Goethe erst widerwillig dann staunend bewundern lernte, als er sich erst in den Kölner Dom und dann nach und nach in andere große Denkmäler, in ihre Grundrisse und Pläne vertiefte und einarbeitete. Denn trotz „der häßlichen Zieraten“, womit sie verdeckt erschienen, entdeckte er jetzt jene Schönheit und Harmonie der Maße und Proportionen, die er bisher allein in den klassischen Bauten gesucht und zu finden gemeint hatte.⁴¹

³⁹ *Von deutscher Baukunst 1823*, W. A. 49, T. II, 159 ff. Hier umreißt Goethe den Unterschied mit Hilfe eines Zitats aus F. Blondel, *Cours d'Architecture*, mit dessen Ansichten er sich offenbar identifizierte.

⁴⁰ Diese der Gotik abträgliche Haltung kommt zuerst in einem Aufsatz für Wiedlands *Teutschen Merkur*, 1788 zum Ausdruck, in dem Goethe die gotische Baukunst aus den Holzschnitzwerken herleitet, deren Verzierungen man später „mit allen ihren Schnörkeln, Stäben und Leisten“ an die Außenseiten der „nordischen Mauern“ angeheftet habe (*Zur Theorie der bildenden Künste*, W. A. 47, S. 64). Ich verdanke die Kenntnis dieser Stelle der gütigen Mitteilung von Professor Feise. In diesem Zusammenhang ist ein späteres Bekenntnis Goethes wichtig, nämlich, daß er seit seiner Entfernung aus Strassburg „kein wichtiges imposantes Werk dieser Art mehr gesehn“ und daß er sich kaum eines Zustandes entsinne, „wo mich solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte“ (*Von deutscher Baukunst*, a. a. O., S. 162). Daher sträubte er sich auch zuerst so gegen die Bemühungen S. Boisserée's, ihn für das Kölner Dom-Projekt zu gewinnen vgl. Boisserée's Bericht über seinen Besuch bei Goethe, 1811 (Biedermann, *Gespräche* II, 120 ff.). Nur als ein Dokument einer bestimmten Phase menschlicher Kultur hatte Goethe bis dahin den Kölner Dom gewürdigt (Brief an Reinhard, 22. Juli 1810, W. A. IV, 21, S. 360). Vgl. Trevelyan, a. a. O., 265.

⁴¹ *Von deutscher Baukunst 1823* (a. a. O., 160 ff.). Vgl. oben S. Anm. 34. Das bezeichnendste unter den positiven Urteilen ist das Lob des Oppenheimer Domes (W. A. 49, T. II, S. 190): „... so werden wir endlich zu dem klarsten Anschauen gelangen, wie in einer düsterunruhigen Zeit die colossalsten Conzeptionen zu den höchsten Zwecken und dem frömmsten Wirken sich in der Baukunst hervorthaten, und in der ungeeignetsten Weltepoche Maß und Harmonie ihr Reich zu befestigen und zu erweitern trachteten“. Über den harmonischen Eindruck des Chores im Gegensatz zu dem „unharmonischen Effekt“ des übrigen Inneren des Kölner Domes spricht Goethe sich in *Von deutscher Baukunst 1823* so aus: „... nur wenn wir in's Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig, und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt“ (a. a. O., S. 165).

Das war die Schönheit und Harmonie, die auch hinter dem verwirrenden „Schnörkelwesen“ der gotischen Burg im Helena-Akt dem geübten Auge erscheinen mußte. Darum ist es auch nicht so wichtig zu wissen an welche wirkliche Burg — wenn überhaupt an eine — Goethe gedacht hat.⁴² Worauf es ankam, war, die Vorstellung einer Burg zu erwecken, die vor der Sonne des Südens und vor einer Helena bestehen konnte. Es mag sein, daß die gelegentliche Erwähnung oder ein Stich einer Ritterburg im Peloponnes und besonders auf einem Hügel in der Nähe von Sparta (Mistra) in einer der Reisebeschreibungen, die er gelesen, ihm Anregung eine solche Burg zu schildern gegeben hat.⁴³ Die ideale Form aber, die er brauchte, stand deutlich vor seinem geistigen Auge. Und für Einzelheiten wird er sich eher an eigene Anschauung als an Buchbeschreibungen gehalten haben. Man kann z. B. an Goethes Besuch der Burg von Eger im Jahre 1821 denken, wo er nach dem Berichte Grüners, der ihn begleitete, die Bauart und „die Capitäler der marmornen Säulen“ der Schloßkapelle bewunderte und bei der Burg bemerkte, daß die Marmorsäulen an den Fenstern „etwas Großartiges anzeigten“. Auch die Wappen ließ Goethe sich von Grüner zeigen und erklären.⁴⁴

⁴² Am bestechendsten war immer die Deutung auf Mistra, die berühmte fränkische Burg 3 Meilen nw. vom antiken Sparta auf einem Vorhügel des Taygetos im Jahre 1249 von Guillaume de Villehardouin erbaut. Als erster hatte A. Baumeister (*Goethe-Jahrbuch* XVII, 1896, S. 214-218) die Behauptung aufgestellt, daß Fausts Burg in verschiedenen Einzelheiten mit Resten des Inneren der Burg von Mistra (heute *città alta* genannt und einen Teil der Stadt bildend, die bald nach ihrer Gründung sich um die Burg aufbaute) übereinstimme und er hatte die Vermutung geäußert, daß Goethe in irgend einer Tageszeitung oder einem Wochenblatt eine Beschreibung der Burg gelesen hatte. Trotz Widerspruchs (Erich Schmidt in *Jub. Ausg.* 14, S. 364) setzte sich die Mistra-Theorie durch, bis A. Trendelenburg sie vor allem geo- und topographisch als völlig irrig erklärte (*Zu Goethes Faust*, VIII, S. 119 ff.). Von Tr.'s Argumenten finde ich besonders das architektonische überzeugend, nämlich daß die Schilderung der Faustburg nicht auf den Burgbau von Mistra passe. Goethes Schilderung ist so allgemein gehalten, daß wir ohne die Retzschen Zeichnungen nicht einmal wüßten, ob es sich um eine romanische oder eine gotische Burg handelt. Und auf der andern Seite sind die wenigen Charakteristika (regelmäßig, spiegelglatt wie Stahl, wohl in Fugen etc.) ganz unvereinbar mit dem Anblick der Trümmerburg von außen. J. Ponten, *Griechische Landschaften* (Stuttgart 1914, S. 43 ff.) beschreibt sie als wüsten Trümmerhaufen, dessen trauriger Eindruck auf ihn auch nicht dadurch gemildert wurde, daß er sich erinnerte, daß Goethe sein Helenastück dort spielen ließ! Man vergleiche V. 9023: „von außen schaut sie! Himmelnan sie strebt empor“. Sollte Goethe hier nicht überhaupt an einen gotischen Dom gedacht haben? Daß die Burg von Goethe mit höchster dichterischer Phantasie geschaut war, betont H. Linde, „Mistra und Goethes Faust“, *Die Antike* (1935), XI, 318.

⁴³ Auf einem ähnlichen Gedanken beruht Trevelyan's neuerliches Zurückgreifen auf die Mistra-Theorie (*Goethe and the Greeks*, S. 244). Er meint, daß die Lektüre von La Guilletière's *Lacédémone ancienne et nouvelle* (Paris, 1679 u. ö.), von der in den *Tagebüchern* unter November 1800 berichtet wird (*W. A.* III, 2, S. 313), und eine darin enthaltene Beschreibung von Mistra Goethe den Gedanken eingegeben habe, den Schauplatz der Helena nach Griechenland zu verlegen. Darauf muß auf jeden Fall, wenn zugegeben, der Einfluß dieses Buches auf Goethe beschränkt bleiben. Denn was die Architektonik angeht, so bietet es nichts, aber auch garnichts. Die sog. Beschreibung geht nicht über die Erklärung der geographischen Lage, der militärischen Bedeutung etc. hinaus.

⁴⁴ Über Goethes Besuch der Burg von Eger am 30. August von Marienbad aus vgl. Grüners Bericht in *Gespräche* hrsg. v. Biedermann, II, 540 ff.

Von den Ereignissen des vierten Kreuzzuges, die den Hintergrund zu Fausts Ansiedlung auf klassischem Boden bilden, hat Goethe nur zwei für seine Helena-Handlung verwendet: die Verteilung der Provinzen des Peloponnes an die großen Barone, die an der Eroberung teilgenommen, und die Gründung des Feudalstaates Achaia. Bei Goethe sind zwar, wie schon angedeutet, die Landempfänger nicht die historischen französischen Barone, sondern die Führer germanischer Stämme, die zur Erhöhung ihrer Stellung und ihrer Würde im Namen Helenas zu Herzögen ernannt werden. Aber die Verteilung des Landes selbst an wenige große Landhalter, die durch Weitervergabe von Einzellehen an Vasallen den Schutz und die Verteidigung ihres Territoriums übernehmen konnten, und die so entstehende feudale Kriegerhierarchie und soziale Organisation des neuen Staates hat Goethe erstaunlich exakt wiedergegeben. In dem mittelalterlichen Teil des Helena-Aktes gibt es, genau wie in der historischen Wirklichkeit, einen Oberlehnsherrn (Helena);⁴⁵ darunter einen Mit- oder Unterherrscher (Faust), der die Stellung des bailli oder Prinzen von Achaia (erst Gwillaume de Champlitte, dann Geoffroi de Villehardouin und seine Nachfolger) einnimmt; darunter die Landempfänger (Herzöge) — das sind die zwölf Barone oder Pairs der Eroberung, die mit dem Fürsten als dem *primus inter pares* und andern großen Würdenträgern den höchsten Gerichtshof des Landes bildeten; und wieder unter diesen die den einzelnen Stämmen zugehörigen Krieger, die nach der Landverteilung als Vasallen der Führer gedacht werden müssen — das sind historisch gesehen die höheren und niederen Vasallen, die ihre Lehen von den zwölf Baronen erhielten und ihnen dafür Kriegsdienst zu leisten hatten. Die beiden untersten Schichten des historischen Staates Achaia, die griechischen Freileute und Hörigen, werden als Ganzes, nämlich als die von den Rittern arg „geplackte“ und „Freigeschenke“ zahlende Masse der Eingeborenen erwähnt (V. 9002; 9004 - 9009).⁴⁷ Und wie der historische Sitz des bailli

⁴⁵ Der natürliche Oberherr der Morea wie aller der Gebiete Griechenlands, die bei der Teilung des byzantinischen Reiches von 1204 den Venetianern nicht zugefallen waren, war der Führer der lateinischen Kreuzfahrer, der Markgraf Bonifaz von Montferrat in seiner Eigenschaft als König von Saloniki. Von ihm hatten G. de Champlitte und Geoffroi de Villehardouin die Erlaubnis erhalten, Morea zu erobern. Champlitte war zunächst der Lehnsherr V.'s, der Land von ihm zu Lehen nahm wie die andern Barone. Als Champlitte nach Frankreich zurückkehrte, machte er V. zu seinem bailli. Dieser aber usurpierte die Herrschaft und wurde Fürst von Achaia. Um seine Stellung zu verstärken, nahm V. später erneut das Land von Henri de Valenciennes, dem zweiten lateinischen Kaiser von Konstantinopel, zu Lehen.

⁴⁶ Vgl. die klare Darlegung dieser Verhältnisse in William Miller's *The Latins in the Levant* (London, 1908), bes. Ch. VIII. Millers Buch zeichnet sich durch die vorsichtige Benutzung der Quellen, besonders der in ihrem Wahrheitswert früher sehr überschätzten griechischen Reimchronik von Morea (s. oben Anm. 15) aus. Für die Eroberung und die Ereignisse, die zu ihr führten, ist die berühmte *Conquête de Constantinople* des Geoffroi de Villehardouin, Onkel des Eroberers gleichen Namens, die beste Quelle.

⁴⁷ Nach einigen Kommentatoren (Trendelenburg, Witkowski) sollen die Freigeschenke Lehensabgaben der um die Burg herumwohnenden Vasallen sein. Da aber Phorkyas eine von den „Heimgesuchten“ ist (V. 9007), sind doch wohl unter den Freigeschenken die Tribute der Eingeborenen zu verstehn, mit denen der Herr

oder Fürsten meistens Lacedemonia (La Cremonia) und sein Territorium außer Kalamata das Mittelland, Arkadien, war, so nehmen Faust und Helena für sich Sparta und Arkadien in Besitz (V. 9476 f. und 9509): sie „halten in der Mitte Stand“. Die historisch wenigstens in der ersten Zeit des neuen Staates erprobte kriegerische Leistungsfähigkeit der feudalen Einrichtungen wird trotz der poetischen Umkleidung bewundernswürdig exakt von Goethe auf die innige Verschmelzung der dinglichen Interessen der Lehnsträger mit ihrer persönlichen Bindung an den Führer oder Prinzen zurückgeführt im Lobe des Chores auf Fausts weise Maßnahmen (V. 9491 ff):

Unsern Fürsten lob' ich drum
Schätz ihn höher vor andern,
Wie er so tapfer klug sich verband,
Daß die Starken gehorchend stehn,
Jedes Winks gewärtig.
Seinen Befehl vollziehn sie treu,
Jeder sich selbst zu eignem Nutz
Wie dem Herrscher zu lohnendem Dank,
Beiden zu höchlichem Ruhmesgewinn.

Es war Goethes Überzeugung, daß unter allen politischen Ordnungen eine Abschichtung der Gesellschaft nach Interessengruppen, Ständen, dem Staatsgefüge den besten Halt gebe, und daß Tradition und persönliche Bindungen zwischen der monarchischen Spitze und dem Adel des Landes am besten geeignet seien, Reibungen zwischen oben und unten auszugleichen.⁴⁸ Dem Adel falle dabei nicht nur die militärische Verteidigung sondern auch der höchste Anteil an den Kulturaufgaben des Landes zu. Was Goethe an einer streng hierarchisch aufgebauten Gesellschaft anzog, war ein Analogon zu den Eigenschaften, die ihn an guter Architektur, und Kunst überhaupt, ansprachen: das Gestaltete und Gestaltfähige, die sinnreiche organische Ordnung, in der jeder in beschränktem Kreise lebendig für das Ganze wirken kann. Darum gibt er den Lehnsaufbau des fränkischen Ritterstaates so erstaunlich genau wieder – wie gezeigt wurde –; und darum gelingt ihm in der Faustrede ein Bild der guten Folgen einer solchen Organisation, das an Enthusiasmus nicht hinter ähnlichen Verherrlichungen romantischer Politiker zurücksteht, mit denen er diese Vorliebe für den Ständestaat mit aristokratisch-monarchischem Oberbau teilte.⁴⁹ Am Schlusse der Rede heißt es (V. 9474 ff.):

(Faust), der alles nehmen konnte „sich begnüge“ – das Wort Tribut wird dabei durch „Freigeschenke“ ersetzt, um der Sache die Spitze zu nehmen, was Phorkyas dem Herrn als Milde zurechnet.

⁴⁸ Vgl. F. Sethur, „Goethe und die Politik“, *PMLA* (1936) LI, 1007 ff. und *eb.* (1937) LII, 160 ff.; vgl. besonders LII, 169 ff.

⁴⁹ Über die Bevorzugung der ständischen Form im sozialen Bau eines Staates bei den frühen Romantikern Novalis, Fr. Schlegel, Adam Müller vgl. P. Kluckhohn, *Persönlichkeit und Gemeinschaft*, Kap. I.

Da wird ein jeder häuslich wohnen,
 Nach außen richten Kraft und Blitz;
 Doch Sparta soll euch überthronen,
 Der Königin verjährt Sitz.

All-Einzeln sieht sie euch genießen
 Des Landes, dem kein Wohl gebricht;
 Ihr sucht getrost zu ihren Füßen
 Bestätigung und Recht und Licht.

Nach dieser Skizze des künftigen Staates ist der Monarch nicht absoluter Herrscher; und noch weniger ist er an eine geschriebene Verfassung gebunden. Er beherrscht nicht, er „überthront“ nur die Aristokratie, die für ihn kämpft. Aber der verjährte Sitz (gemeint ist Helenas uraltes Anrecht auf den Königsthron in Sparta) legt ihm höhere Rechte und Pflichten auf als diejenigen sie haben, die seinen Thron umgeben. Als patriarchalisches Oberhaupt der Staatsfamilie obliegt ihm Schutz und Bestätigung von Besitz und Rechten, oberstes Urteil und erste Stimme im Rat. Es ist wichtig zu bemerken, daß Goethe hier sein Ideal eines traditionsgestützten Erb-königtums in eine Staatsgründung hineinverlegt, die ganz und gar auf Usurpation und dem Recht des Eroberers beruht. Man sieht, wie wenig es ihm um historische Genauigkeit zu tun war, und die Person der Helena ihm gerade recht kam, um sein politisches Idol in ihr zu verkörpern.

Es ist im Verlauf dieser Studie gezeigt worden, daß die Deutung der mittelalterlichen Erscheinungen und Gestalten in der „Helena“ vom Symbolismus der Handlung aus, mit der die Kommentatoren sich bisher begnügt haben, sehr oft unbefriedigend ist. Sicher ist es richtig zu sagen, daß Goethe manche Farben zur Ausstattung des mittelalterlichen Schauplatzes mit Rücksicht auf diese Handlung gewählt hat. Andere aber haben – wie gezeigt wurde – garnichts mit ihr zu tun. Und fügt man alle Farben und Striche zu einem Bilde zusammen, dem Bilde einer gut organisierten, zum Wohl des Landes wirkenden, einer gestalteten und gestaltenden Kultur zustrebenden politischen Gemeinschaft, so wird es erst ganz deutlich, daß es Goethe hier vor allem darauf ankam, eine historische Epoche in ihren typischen und idealisierenden Erscheinungen vorzuführen. Man darf doch nicht vergessen, daß über den Einzelhandlungen der Akte und Akteile des Faust die höhere Handlung oder vielmehr die Idee des Ganzen steht. Diese Handlung im höheren Sinne ist Fausts Entwicklung zu vollendeterem Menschentum, die Steigerung seiner Existenz vom „Lebensgenuß in der Dumpfheit Leidenschaft“ zum „Tatengenuß“ und „Genuß mit Bewußtsein“, ⁵⁰ begleitet von einer fortschreitenden Erkenntnis und Erfahrung der Welt und des Lebens. Der Einsicht Fausts in die Geschichte der Menschheit sind die Klassische Walpurgisnacht und der Helenaakt gewidmet. ⁵¹ Zwischen dem von Helena ver-

⁵⁰ Siehe Paral. (W. A. 15, T. 2, S.).

⁵¹ Hiermit ist das wichtige Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827 zu vergleichen. Eckermann weist unter Goethes Zustimmung darauf hin, daß hinter der „Helena“ ein ganzes Altertum und (im modernen romantischen Teil) eine halbe Weltgeschichte stecke.

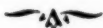
körperten vollendeten Griechentum und der modernen Welt, wie sie in Euphorion und seinem Schicksal blitzartig beleuchtet wird,⁵² erscheint das Mittelalter in einer durchaus ebenbürtigen Stellung. Die Idee des Mittelalters als einer höheren Kulturepoche erweckt Goethe in den beiden Hauptszenen der Helenahandlung, der Burg- und der Verteilungsszene, durch die starke Betonung der höfischen Form und der organisierten Ordnung. Damit erhält er den gewollten Kontrast zu den niederen Kulturstufen des Griechentums, die als das wirre und bunte Durcheinander der klassischen Walpurgisnacht erscheinen.

Der Kommentator der Helenaszenen hat vor allem den stellvertretenden und typisierenden Charakter der gewählten Züge zu beachten. Denn nicht nur im Faust, wo die dichterische Form und der Symbolismus des Ganzen es erforderte, sondern in den meisten seiner geschichtlichen Studien und Gedankenäußerungen betrachtete und behandelte Goethe die Einzelercheinung nicht so sehr um ihrer selbst als um des Beitrags willen, die sie zur Förderung höheren Menschentums und geistiger Kultur leisten konnte. In diese Sinnesrichtung weisen Goethes Worte, wenn er die anachronistischen Freiheiten in der „Helena“ entschuldigend meint, im höheren Sinne habe er die Einheit der Zeit doch gewahrt.⁵³ Goethe war in seiner Geschichtsbetrachtung doch immer auch der Dichter, dem „Vergangenheit und Gegenwart in eins“ zusammenflossen im transzendentalen Sinne des Wortes, daß er die Erscheinungen ihrer Zeitlichkeit entkleiden und auch die getrenntesten unter dem Gesichtspunkt ihres ewigen Gehalts zusammen ordnen und erschauen konnte.⁵⁴ Nur dasjenige „Werdende“ konnte ihn „umfassen“, das er schöpferisch weiterwirken sah, und das er um seines Ewigkeitswertes willen „mit dauernden Gedanken“ befestigen konnte. Goethes Gedanken über den Ewigkeitswert der „dunklen mittleren Zeit“ herauszuheben, war die Absicht dieser Studie. Um zu einer genauen Kenntnis des gesamten Goetheschen Geschichtsbildes zu kommen, wäre es wichtig, aus allen Werken der Altersepoche zu bestimmen, welchen Beitrag zur ewigen Idee und höheren Vollendung des Menschentums nach Goethes Meinung eine jede Epoche der Weltgeschichte geliefert habe. —

⁵² Euphorion (Lord Byron) verkörpert ja nicht nur den modernen romantischen Dichter sondern den modernen Menschen im allgemeinen mit seinem „unbefriedigten Naturell und seiner kriegerischen Tendenz.“ Gespräch mit Eckermann vom 5. Juli 1827. In dem gleichen Gespräch sagt Goethe von Lord Byron er sei nicht klassisch und nicht romantisch „sondern wie der gegenwärtige Tag selbst“.

⁵³ Vgl. Goethes Brief an W. v. Humboldt vom 22. Oktober 1826 (W. A. IV, 41, S. 202).

⁵⁴ Vgl. F. Meinecke, *Historismus*, II, 501. Das Zitat ist aus dem 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* (W. A. 28, S. 284).



DAS PROBLEM DES ZWIESPALTES IN DEN KÜNSTLER-NOVELLEN E. T. A. HOFFMANNS UND THOMAS MANNs

GERTRUDE JOYCE HALLAMORE
University of British Columbia

Was ist Kunst! Bildende Sehnsucht!
(Thomas Mann: *Die Hungernden*)

„Ist die Poesie vielleicht eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austertier leidet?“¹ Mit diesen Worten hat Heine im Anschluß an seine Schätzung der romantischen Dichter, Novalis und Hoffmann, dem Gedanken Ausdruck gegeben, der in der modernen deutschen Dichtung so vielseitige Behandlung erfahren hat. Heine selbst, der spätgeborene leichtempfindliche Romantiker, war selber von dieser modernen Krankheit angesteckt; er stand schon am Scheideweg zwischen der alten und der neuen Zeit — der Kunst- und der Politikperiode, wie er sie selbst bezeichnete — und litt am Konflikt der Weltanschauungen. Jäh wurde er in den Strudel der Zeit hineingerissen und sein romantischer Traum von der blauen Blume der Schönheit zerstört. Das Junge Deutschland, das den Anbruch dieser neuen Zeit meldete, forderte von ihm, dem Dichter, die Eingliederung in den Plan des sozialen Fortschrittes; verlangte sogar von ihm, daß er Herold und Bahnbrecher eines neuen Geistes werde. So hat Heine, seinem eigenen Bekenntnis nach, dem Sinn für die romantische Poesie in Deutschland „die tödlichsten Schläge herbeigebracht“; er verfolgte mit Hohn und Ironie alle Empfindungen, die den Romantikern heilig waren; er stellte seine Waffen unbedingt in den Dienst der Zeit. Doch mußte er noch im Jahre 1854 gestehen: „Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik blieb ich doch selbst immer ein Romantiker, und ich war es in einem höhern Grade als ich selbst ahnte.“²

Vom modernen Gesichtspunkt urteilt Heine aber, wenn er in der oben erwähnten Behandlung das Genie der ungleichen Romantiker schätzt. Wohl mochte Novalis, der Mystiker, der das Gespräch der Pflanzen belauschte, der Lieblingsdichter der geistreichen und poetischen Naturen sein, doch Heine selber stellt den dämonischen Hoffmann als Dichter weit höher, Hoffmann den Beschwörer der Geister, den das Leben von sich als einen trüben Spuk vertrieb und dessen Werke nichts anderes sind als „ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden.“

Heine berührt hier den Zug in Hoffmanns Charakter, der diesem zum dichterischen Schicksal, „zur Krankheit“ wurde — nämlich den Sinn für die Realität. Aus diesem Wirklichkeitssinn erklärt sich sein romantischer Zwiespalt, denn ungleich Novalis vermag Hoffmann seinen Träumen nicht ins Reich der blauen Blume zu folgen; dafür sind die Forderungen des

¹ *Die romantische Schule*. Insel, VII, 107.

² *Geständnisse*, Insel, X, 140.

Lebens an ihn viel zu stark. So erlebt er in weit höherem Maße als alle anderen Romantiker das tragische Doppelgängertum. Bleibt Novalis der Priester der Romantik, so ist Hoffmann der romantische Mensch.

Dieses Schicksal Hoffmanns als Dichter hat schon etwas Modernes an sich; zwar wertet Hoffmann die Gegensätze, die das Wesen seines Unglückes ausmachen, noch aus der Blickrichtung des Romantikers, doch ist es wesentlich das nämliche Leiden, das Thomas Mann als Schicksal empfindet und welches dem Modernen auch zum Sinn und Inhalt seines Schaffens wird. Hundert Jahre, große Entwicklungsjahre in der Geschichte des menschlichen Lebens und Denkens, liegen zwischen E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Die Forderungen des Lebens an den Künstler sind heute anders als zur Zeit der Spätromantik; die Gegensätze haben andere Werte angenommen; der Zwiespalt ist noch schroffer. Doch steht der moderne Dichter, wie schon der Romantiker, einem unlösbaren Rätsel gegenüber; auch er sehnt sich nach einer Aussöhnung zwischen Ideal und Leben. Was den Modernen aber vom Romantiker geistig trennt, liegt vor allem in der Wertschätzung dieser Gegensätze und im Wesen der so schmerzlich ersehnten Verständigung.

Am Eingang zu seinen *Kreisleriana* hat Hoffmann das unstete Temperament seines Künstlerhelden mit folgenden oft zitierten Worten gezeichnet, die auch das bekannteste Selbstbildnis des Dichters liefern:

Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche.

Schon als Kind in einer unsympathischen Umgebung empfand Hoffmann sein Anderssein. Die Verhältnisse im Familienhaus waren für den frühreifen Knaben so ungünstig wie nur möglich. Sein „Owehonkel“, an dessen pedantische Lebensweise der Neffe sich anpassen mußte, wurde ihm allmählich das Sinnbild alles Philisterhaften. Um ihn entstand im Geist des Knaben eine Welt, die von Idealen nichts wußte und sich mit materiellem Wohlsein und einem dilettantischen Kunstgeschmack begnügte. Wie peinlich Hoffmann die Berührung mit dieser Welt empfand, sieht man aus den karikierten Genrebildern, die er später davon entwarf. Am tiefsten ergriff den Knaben das unehrliche Spielen mit den Künsten. *Der Musikfeind* legt ein gequältes Zeugnis für seine Empfindungen ab. In dieser nüchternen Umwelt, die Hoffmann als seinen „Kaficht“ bezeichnete, entwickelte sich jene Stellung zur Realität, die infolge der Enttäuschungen seiner späteren Jahre erst zum vollen Bewußtsein drang. So erschien ihm die Realität in den Farben der Nüchternheit, der Banalität. Sie wurde für ihn eine Macht, die dem Dichterischen nicht nur unempfindlich sondern

sogar feindlich gegenübersteht. Sie wurde „der Kaficht“, der nicht nur den Dichter mit seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie sondern sogar auch die Philister in der Beschränktheit ihres Horizonts gefangen hält. Dem Dichter allein wird diese Gefangenschaft zur Qual, denn die Philister, wie auch die Studenten, die sich mit Anselmus als Gefangene im Kristall befanden, glauben noch an ihre vermeinte Freiheit. „Ach, die schauten niemals die holde Serpentina, sie wissen nicht, was Freiheit und Leben in Glauben und Liebe ist, deshalb spüren sie nicht den Druck des Gefängnisses, in das sie der Salamander bannte ihrer Thorheit, ihres gemeinen Sinnes wegen.“³

Nicht nur mangelt Hoffmann das Temperament zum Mystiker, sondern ihm bleibt auch die scheinbare Harmonie eines Eichendorff fremd, der noch glauben konnte, daß die Poesie nur mit leichten Flügeln die Erde berühren sollte. Bei Hoffmann bleibt zu viel Erdschwere, zu viel innere Problematik, als daß er sich von den Banden der Realität befreien könnte. Auch kann er nicht konsequent bleiben, denn wie im Leben so auch in seinem Kunsterlebnis wird er von einem Extrem ins andere geschlagen. Bald glaubt er an seine Idealwelt und erblickt seine Serpentina; bald leidet er an seinem Zwiespalt, erkennt den Dämon, der ihn quält und schaut in der Wirklichkeit nur den Widerschein seiner Ängste und die Zerrbilder seines überspannten Ichs; bald steht er auf dem Boden der verhaßten philiströsen Alltäglichkeit und schaut seine seltsamen Sprünge mit Verwunderung, sogar mit Verachtung an. So wechselt immer wieder seine Blickrichtung.

Der Konflikt, den Hoffmann in die Brust seiner Künstlergestalten verlegt, ist also selbsterlebte Tragik. Die zwei Welten — das materiell begrenzte Philistertum und das unendliche Reich der Kunst — geraten in einen unversöhnlichen Widerstreit, der auch in der Künstlerseele ausgekämpft wird. Die Erfahrungen, die Hoffmann im Leben machte, nehmen in den Künstlernovellen poetische Gestalt und philosophische Bedeutung an. Hoffmann sieht den Künstler vereinzelt in einer feindseligen Umwelt stehen, in einer Welt, die keine Sterne über sich hat. „Der kühne Segler“ versucht aus seiner Gefangenschaft zu entkommen, denn ihm offenbart sich das unendliche Reich der Schönheit in der Musik oder der Kunst. Zerstörend aber tritt die materielle Welt der Erscheinung zwischen ihn und seine Vision. Die Luftgebilde, worauf er sein Reich erbaut hat, zerfließen; verzweifelt erliegt er diesem Streben. In Skeptik oder Wahnsinn sucht er sein Ich zu retten. „Das Ideal ist ein schnöder lügnerischer Traum von gärendem Blut erzeugt. — Der Teufel narrt uns mit Puppen, denen er Engelsfittiche angeleimt.“ (*Die Jesuiterkirche in G.*)

Wie Hoffmann, so leidet auch sein poetischer Prototyp an dieser Bürgerschaft in zwei Welten. Er leidet an zu viel Wirklichkeit, um sich völlig von der Materie loszumachen. Er ist Kreisler und Murr, Idealist und Realist, Künstler und Philister zugleich. In der eigenen Brust erlebt er

³ *Der goldene Topf*, Bibliographisches Institut, I, 86.

das romantische Doppelgängertum. Ins äußerste Extrem der Verzweiflung getrieben, weiß er nicht mehr, ob der Prometheusfunke in der Brust Teufel oder Genius ist.

Die Werte, die Hoffmann den beiden Welten zuspricht, sind also von seiner romantischen Grundstellung bedingt. Zwar hofft er seine blaue Blume zu finden — nicht wie Novalis durch Weltflucht — sondern durch eine Verklärung der Wirklichkeit. Doch leiht Hoffmann dieser realen Welt die Farben der Banalität und des Philiströsen. Nur „der tumbe Jüngling“ Anselmus vermag die Welt der Erscheinung in eine Arcadia zu verwandeln und so eine Versöhnung des Konflikts herzustellen. Bezeichnenderweise aber nennt Hoffmann dieses Bekenntnis „ein Märchen“.

Nicht weniger ernst als Hoffmann hat Thomas Mann mit dem Schicksal des Künstlers gerungen; wie bei dem Romantiker klingen Variationen dieses Motivs durch fast alle seine frühen Dichtungen. Er faßt sein Geschick klar ins Auge und läßt sich keinen Schritt von der oft quälenden Forschung seiner Sonderstellung im Leben abbringen, denn für ihn ist dieser Zwiespalt zwischen Geist und Leben, zwischen Dichtung und Realität zum Inhalt seines Schaffens geworden. Fast jeder seiner frühen Helden steht auf der Seite der Kunst, auch wenn er selbst kein schaffender Künstler ist. Er findet sich vor dieselbe Entscheidung gestellt wie der Künstler; er leidet und geht vielleicht zugrunde an derselben Tragik.

Thomas Manns Schaffen, obgleich äußerlich weit objektiver, ist innerlich ebenso sehr Bekenntnis wie Hoffmanns. Daß des wahren Künstlers Gestalten immer etwas von der Seele ihres Schöpfers spiegeln, — „Emanationen seines Ichs“ sind, hat Thomas Mann behauptet, als ihm die Nachzeichnung seiner Mitbürger vorgeworfen wurde. In seinem Aufsatz *Bilse und Ich*, worin er diesem Vorwurf Antwort gab, beweist er wie lächerlich solche Anklagen sind. „Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nur getrost, sondern von mir, von mir.“

Obgleich zweifellos stark autobiographische Züge bei Thomas Mann nachweisbar sind, so bleibt aber im Gegensatz zu Hoffmann die empfundene Tragik seiner Existenz von jeder äußeren Anregung ungefärbt; es spielen bei ihm keine bitteren Enttäuschungen, kein Groll gegen das Leben mit herein. Das Problem wird bei Thomas Mann aus der Sphäre des Individuellen ins Reingeistige gehoben. So betrachtet er seine Leiden mit der Objektivität des Wissenschaftlers. Doch muß er auch, der sentimentalische Dichter modernen Schlages, notwendigerweise mit sich selbst ins Reine kommen.

Setzt man eine Stelle aus Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* neben die oben zitierte Selbstanalyse Hoffmanns, so geht klar daraus hervor, wie grundverschieden ihre Stellungnahme zum eigenen Temperament ist.

„Wer bin ich, woher komme ich, daß ich bin, wie ich bin, und mich anders nicht machen noch wünschen kann? Danach

forscht man in Zeiten seelischer Bedrängnis. — Ich bin Städter, Bürger, ein Kind und Urenkelkind deutschbürgerlicher Kultur. Das mütterlich-exotische Blut mochte als Ferment, mochte entfremdend und abwandelnd wirken, das Wesen, die Grundlagen veränderte es nicht, die seelischen Hauptüberlieferungen setzte es nicht außer Kraft.“⁴

Gefestigt steht Thomas Mann auf dem Boden des soliden Bürgerstandes; das Ferment, welches das südliche Blut seiner Mutter seinem Blut beitrug, zerstört das Gleichgewicht nicht. Bei Hoffmann aber war es eben dieses Ferment, das die Ausschweifungen seines Gemüts hervorbrachte und das er so bitter anklagte.

Betrachten wir näher, was Thomas Mann unter Bürgertum versteht, so sehen wir, wie die Werte sich verschoben haben. Für den Romantiker war das Bürgertum Inbegriff alles Philisterhaften. Im Gegensatz zu der Kühnheit des romantischen Fluges stand der Kleinmut und die Beschränktheit der bürgerlichen Weltanschauung, die alles am Maßstab des materiellen Nutzens bewertete. Das Bürgertum, das Thomas Mann erlebte und darstellte, darf man diesem Philistertum nicht gleichsetzen. „Die deutsche Romantik,“ schreibt Thomas Mann in seinen *Betrachtungen*, „sprach vom Philister, aber Bürger und Philister: das ist nicht nur ein Unterschied, es ist ein Gegensatz. Denn der Philister ist der wesentlich unromantische Mensch; zur deutschen Bürgerlichkeit aber gehört unverbrüchlich ein romantisches Element: der Bürger ist romantischer Individualist,“⁵ — und weiter, „Bürgerlichkeit also und zwar patriarchalaristokratische Bürgerlichkeit als Lebensstimmung, Lebensgefühl ist mein persönliches Erbe. Die Bürgerlichkeit, die meine Jugend umgab, und die mit neudeutschem Bourgeoisium sehr wenig zu tun hatte, war freilich im Durchschnitt eine nichts weniger als geistige Bürgerlichkeit; Literatur mochte ihr als Wunderlichkeit und verdachterregende Exzentrizität erscheinen, sie war handelsherrlich-materiell, und künstlerisch konnte man sie höchstens in einem sehr objektiven Sinn, als Erscheinung, ihres Alters, ihrer Tradition und Kultur, ihres Stiles, kurz ihres Seins und nicht ihres Empfindens wegen nennen.“⁶

Das ist also die Welt, die Thomas Mann als Gegensatz zum Künstlertum aufstellt. Sie ist „das Reich der Blondnen“, der unproblematischen, nach außen gerichteten Menschen, die in glücklicher Gemeinschaft mit ihrer Umwelt leben — zuversichtlich, stolz, vital. Diese Menschen kümmern sich nicht um die Kunst, denn ihre eigene Lebensweise ist rund in sich selbst geschlossen. Künstler dagegen sind Grübler, die an ihrer Selbstbewußtheit leiden, an ihrer erhöhten Geistigkeit; sie sind Zuschauer und Darsteller des Lebens, niemals Mitspielende. Denn der Hang zur Selbstbetrachtung, die sie in die Dinge hineinschauen läßt, „bis dahin

⁴ *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Berlin 1919, S. 83.

⁵ Ebenda, S. 106.

⁶ Ebenda, S. 109.

wo sie kompliziert und traurig werden“, schließt jedes naive Miterleben aus. Sie leiden am Fluch der Erkenntnis, die sie vom naiven Menschen, vom „Leben“, auf immer trennt. Der Dichter ist deshalb krankhaft, dem Verfall geneigt; es mangelt ihm die Vitalität des Bürgers. Dem Bürger kann aber die Gefahr drohen, daß er sich so weit verfeinert, daß das Reich des Geistes ihm erschlossen wird. Deswegen erkennt Tonio Kröger schließlich, daß es besser wäre, seinen Hans bei der Lektüre seiner Pferdebücher zu lassen, anstatt ihm *Don Carlos* aufzudrängen.

Bei Thomas Mann nehmen also diese Gegensätze – Kunst und Leben – ganz andere Werte an. Während Hoffmann klagen konnte, daß er an „zu viel Wirklichkeit“ leidet, so daß er an eine Versöhnung der feindlichen Welten nicht recht glauben konnte, besteht für den sentimentalischen Künstler bei Thomas Mann die Gefahr, daß er an zu wenig Wirklichkeit zugrunde geht. Denn für den Modernen hat die Wirklichkeit viel positiveren Wert als für den Romantiker. Sie ist das naive Leben; sie wirkt befruchtend, solange der Künstler sich ihr schüchtern zu nähern versteht und sie mit Liebe betrachtet. Zwar steht sie seiner Welt fremd, ablehnend gegenüber; doch verlangt sie, wenn auch unbewußt, nach einer Versöhnung. „Sehnsucht geht zwischen Geist und Leben hin und wieder. Auch das Leben verlangt nach dem Geiste. Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist, ohne daß die Geschlechtspolarität deutlich wäre, ohne daß die eine das männliche, die andere das weibliche Prinzip darstellte: das sind Leben und Geist. Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern nur die kurze berauschende Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung.“⁷

Sehnsucht ist also das tiefste seelische Erlebnis des Romantikers wie auch des Modernen – „Schönheit ist nichts als Sehnsucht“, behauptet letzterer – denn eben diese Sehnsucht bildet die einzige Brücke zwischen dem Künstler und seinem Ideal. Bei Hoffmann nimmt diese Sehnsucht in vielen Novellen die Gestalt der romantischen Liebe an, das Suchen nach dem „Modell“, jenem Idealbild, das dem Künstler vorschwebt. In einigen frühen Künstlerskizzen hat Hoffmann dieses Thema, das eigentlich schon den Grundakkord seines Schaffens berührt, mit fast kokettem Ton angesprochen. In der Erzählung *Die Fermate*, zum Beispiel, einem von Hoffmanns heitersten Genrebildern, behandelt er dieses Problem mit leichter Ironie. Doch muß sich der Held durch Erfahrung und innere Kämpfe zur Erkenntnis durchringen, daß die Kunst von ihrem Günstling einen Verzicht auf irdisches Glück fordert. „Es ist aber das Erbteil von uns Schwachen“, erkennt Berthold, „daß wir an der Erdscholle klebend so gern das Überirdische hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin unsere Geliebte – wohl gar unsere Frau! Der Zauber ist vernichtet, und die innere Melodie, sonst Herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche.“

⁷ Ebenda, S. 588.

Im *Artushof* vertieft sich der Gedanke des Opfers, obgleich das Thema von der bitteren Kreislervverzweiflung frei ist. Die Erzählung hat vieles mit dem *Goldenen Topf* gemein. Der unbeholfene Jüngling Traugott, der Romantiker in einer philiströsen Umwelt, wird durch den wahn-sinnigen Künstler Berklinger in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht: „Es war ihm, als wisse er nun alles deutlich, was sonst nur Ahnung und Traum gewesen.“ Sein Idealbild offenbart sich ihm in der Gestalt des als Mädchen verkleideten Sohns des Künstlers. Bald aber verschwindet sie ihm und nach Monaten der Suche erkennt er seinen Irrtum und genießt die Liebe einer irdischen Frau. Schon Traugott leidet an seinem Künstler-tum; er zweifelt an dem Ideal, das er sucht. „Felicitas war das Trug-bild, das mich verlockte, zu glauben an das, das nirgends lebte als in der wahnwitzigen Phantasie eines Fieberkranken.“ Doch gelangt er zu einer Versöhnung durch die Erkenntnis, daß das Ideal, obgleich unerreichbar, doch als Leitstern der künstlerischen Inspiration dient. „Felicitas stellte sich ihm dar, als ein geistig Bild, das er nie verlieren, nie gewinnen könne. Ewiges geistiges Inwohnen der Geliebten – niemals physisches Haben und Besitzen.“

In keiner dieser beiden Novellen hat Hoffmann mit seinem Problem ernst gerungen. Ihm war es hier eher darum zu tun, Erinnerungen aus seinem Leben in leicht unterhaltender Form wiederzugeben. Vor und nach diesen Werken finden sich aber andere, die das Eigenartige seines Wesens viel klarer zum Ausdruck bringen – *Ritter Gluck*, *Die Jesuitenkirche in G.*, *Rat Krespel*, *Das Fräulein von Scuderi*. In all diesen ist der Künstler vom Standpunkt der Gesellschaft wahnsinnig. Er ist an seiner Verzweiflung zugrunde gegangen.

Während für Hoffmann die Liebe sich als Symbol des künstlerischen Glaubens offenbart, ohne welchen der Künstler der Realität erliegt, ist für Thomas Mann die Liebe jene Sehnsucht nach einer Verständigung mit der naiven Welt der Unproblematischen, nach einer flüchtigen Annäherung, ohne die der Künstler an Blutarmut stirbt. Am prägnantesten und am gefühlvollsten wird dieser Gedanke in *Tonio Kröger* ausgesprochen, doch behandelt der Dichter die Liebe von Tonio zu Hans und Inge in anderer Gestalt wieder in den Erzählungen *Die Hungernden* und *Ein Glück*. Für den wahren Künstler wirkt diese Berührung mit dem Leben befruchtend, denn dank seiner erhöhten Geistigkeit steht er trotz aller Sehnsucht über dem Leben. Tonio Kröger, zum Beispiel, blickt trotz aller Qualen seiner Sonderstellung mit Sehnsucht und *ein klein wenig Verachtung* auf das naive Leben. So weiß er sich dem Leben gegenüber zu behaupten. Die anderen armen Teufel in Thomas Manns Novellen – die Krüppel, die Pathologischen oder die bloß Lächerlichen (der kleine Herr Friedemann, Tobias Mindernickel, Jakoby in *Luischen* zum Beispiel) fallen einem animalischen gewissenlosen Leben zum Opfer – die Rache des Starken am Schwachen.

Die Gefahren, die den Künstlergestalten der beiden Dichter drohen,

sind auch von der verschiedenen Stellungnahme zur Wirklichkeit bedingt. Bei Hoffmann stehen die Künstler in einer Umwelt, die ihren künstlerischen Flug mit Spott, Verachtung und gewöhnlichem Gemeinsinn bedroht. Ihre Feinde sind gemeine, arbeitstüchtige Bürger, denen das Ziel, sich es im Leben bequem zu machen, dem romantischen Innenleben keinen Raum läßt. Der romantische Künstler ist dagegen in allen äußeren Lebensbeziehungen unbeholfen; wie Anselmus stößt er gegen die Realität in der bösen Gestalt des Apfelweibes und muß sich zu verteidigen wissen. Immer schmerzvoller bei Hoffmann spricht sich aber die Erkenntnis aus, daß der Künstler durch seine eigene Beschaffenheit zur Qual und Verzweiflung verdammt ist. Denn schon seine erste Künstlernovelle *Ritter Gluck* hat den Wahnsinn als den endgültigen Ausgang dieses Konflikts dargestellt. Hier irrt der bizarre Musiker fast als Geist im Getriebe des Berliner Lebens umher, von dem Wahn besessen, daß er der Komponist Gluck sei. So leidet er an Stelle des toten Meisters, die Qualen des unverständenen und oft mißdeuteten Musikers. Berausende Träume von einer höheren Welt bieten die einzige Erlösung von dem zerwühlenden Schuldbewußtsein, daß er die heilige Kunst den Uneingeweihten preisgegeben hat.

Die Idee, daß die Kunst einen Verzicht bedeutet, gelangt zu ergreifendem Ausdruck in *Rat Krespel*. Hier erst stehen die Gegensätze — Kunst und Leben — einander klar gegenüber. Es ist bezeichnend, daß Hoffmann selber dieser Novelle keinen Titel gab und daß sie als *Antonie* in Frankreich bald allgemeinen Beifall fand. Eigentlich ist Antonie ebenso sehr Träger des Problems wie Rat Krespel, denn das Element der feindlichen Gegensätze kommt in ihrem Leiden zum klarsten Ausdruck. Trotz alles Sinnvollen aber, das Hoffmann in diese zarte Gestalt hineingehaucht hat, dominiert der bizarre Rat Krespel — schon als Ebenbild seines Schöpfers — in der Furchtbarkeit seiner zwiespältigen Natur die Handlung. In keiner anderen Novelle hat Hoffmann das Grauen stärker erregt, als in der Beschreibung der verzweifelten Kämpfe des wildgewordenen Mannes, seine Tochter vor dem Leben zu retten. Lyrische Szenen eines der Kunst geweihten friedlichen Einsiedlerlebens, die jene Wutausbrüche ablösen, erhöhen nur die Ahnung einer bevorstehenden Tragödie. Antonie, ihrem Vater das Sinnbild einer schmerzvoll-süßen Liebe, ist mit einer überweltlich schönen Stimme beschenkt worden. Die himmlische Resonanz ihrer Stimme beruht aber auf einer Krankheit der Lunge, die geschont werden muß, wenn sie am Leben bleiben soll. So wird Rat Krespel zum Einsiedler, der sogar auf die Zerlegung der alten Geigen verzichtet, nachdem er eine köstliche alte gefunden hat, die den geheimnisvoll schönen Klang von Antoniens Stimme besitzt. So horcht Antonie durch das Mittel der Geige auf die Ergießungen ihrer eigenen Seele. Doch sehnt sich ihr Herz nach dem Leben. So muß es kommen, daß sie eines Nachts ihrem Geliebten in heller Wonne vorsingt. Krespel lauscht, selig und verzweifelt zugleich, den göttlichen Tönen, doch überfällt ihn eine große Ohnmäch-

tigkeit. Die Musik schweigt; als Krespel seine Tochter findet, ist sie schon tot.

In dieser Novelle hat Hoffmann seinen Künstler durch keinen Mantel des Wahnsinnes vor dem Anprall des Lebens geschützt. Rat Krespel bleibt, trotz aller Exzentrizität, seines Schicksals klar bewußt. Glücklicherweise sind diejenigen Künstler Hoffmanns zu nennen, die durch Flucht in eine geistige Umnachtung ihre Idealwelt einigermaßen aufrecht erhalten, selbst wenn sie von seelischen Dissonanzen nicht verschont sind. Für den Künstler Thomas Manns dagegen bietet sich eine ganz andere Fluchtmöglichkeit – die Flucht in ein innerlich ausgehöhltes Artistentum, das ganz auf das Leben verzichtet und in der feuchten Luft eines Treibhauses seine Blüten wachsen läßt. Hier ist „neutrales Gebiet“, vom Leben unangestastet, doch hier herrschen alle dem Leben feindlichen Mächte – Dekadenz, Wahnsinn, Tod.

Am Eingang zur Novelle *Beim Propheten* hat Thomas Mann diese Welt geschildert:

„Seltsame Orte gibt es, seltsame Gehirne, seltsame Regionen, hoch und ärmlich. An den Peripherien der Großstädte, dort, wo die Laternen spärlicher werden und die Gendarmen zu zweien gehen, muß man in den Häusern emporsteigen, bis es nicht mehr geht, bis in schräge Dachkammern, wo junge bleiche Genies, Verbrecher des Traumes, mit verschränkten Armen vor sich hinbrüten, bis in billig und bedeutungsvoll geschmückte Ateliers, wo einsame, empörte und von innen verzehrte Künstler, hungrig und stolz, in Zigarettqualm mit letzten und wüsten Idealen ringen. Hier ist das Ende, das Eis, die Reinheit und das Nichts. Hier ist kein Vertrag, kein Zugeständnis, keine Nachricht, kein Maß und kein Wert. Hier ist die Luft dünn und so keusch, daß die Miasmen des Lebens nicht mehr gedeihen. Hier herrscht der Trotz, die äußerste Konsequenz, das verzweifelt thronende Ich, die Freiheit, der Wahnsinn und der Tod.“

Es ist eben dieses Artistentum, das Tonio Kröger in seinem Gespräch mit Lisaweta so bitter angreift und in seiner Verzweiflung als das unent-rinnbare Los des Künstlers ansieht. Bewußt übertreibt Thomas Mann die Gefahren, die Tonio sich drohen sieht, um seine These zu unterstreichen. Eigentlich bleibt Tonio Kröger vor diesem Schicksal geschützt, denn niemals ist ihm die Sehnsucht nach dem gesunden Leben abhanden gekommen. Eben darum leidet er so schmerzlich an seinem Anderssein, eben darum kann er sich zu einem gewissen Grade zu einer Versöhnung durchringen. Denn eben diese Liebe, die aus einer Mischung von schwer-mütigem Neid, Sehnsucht und keuscher Seligkeit besteht, ist gut und fruchtbar denn „alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr.“

Nur in *Tonio Kröger* hat Thomas Mann sein Problem bejahend behandelt. Die Kehrseite des Künstlertums dagegen wird in *Beim Propheten*, *Enttäuschung*, *Der Bajazzo* und vor allem in den beiden großen

Novellen *Tristan* und *Der Tod in Venedig* dargestellt. Die beiden letzten spielen schon in der Luft der Dekadenz und des Todes.

Herr Spinell in *Tristan*, eine der ironischsten Gestalten in Thomas Manns Schaffen, ist Symbol aller Befürchtungen des Dichters dem Künstlertum gegenüber. Er hat sich schon so weit verfeinert, sich so hoch über das vulgäre Leben gehoben, daß kein Lebensblut mehr in seinen Adern fließt. „Der verweste Jüngling“ heißt er bei den Gästen des Sanatoriums. Sein verfeinerter Kunstgeschmack fühlt sich nur vom Empirestil befriedigt, deswegen hat er das Sanatorium Einfried ausgesucht, weil es durchaus im Empirestil möbliert ist. „Es gibt Zeiten, in denen ich das Empire einfach nicht entbehren kann, in denen es mir, um einen bescheidenen Grad des Wohlbefindens zu erreichen, unbedingt nötig ist.“ Doch ist es vor allem seine Verwandtschaft mit dem Tode, seine Lebensfeindlichkeit, die ihn hierher geführt hat und das Wesen seiner platonischen Liebe zu der schwindsüchtigen Frau Klötterjahn ausmacht. Todesluft und Todesmusik aus *Tristan und Isolde* sind seine eigentliche Sphäre. Ihm feindlich gegenüber steht der Vertreter des gewöhnlichen Lebens, der Handelsmann Klötterjahn, „dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse.“ Dekadenz und Tod werden aber gezwungen, vor diesem ruchlosen Leben eilig die Flucht zu nehmen, wie auch Herr Spinell, „der verweste Jüngling“, in der herrlich ironischen Schlußszene vor Klötterjahns pausbäckigem Kind mit der blechernen Klapperbüchse schleunigst das Feld räumt.

Diese Novelle ist ganz im Tone des verzweifelten Gefühlsausbruches Tonio Krögers in seiner Unterredung mit Lisaweta gehalten. Die meisterhaft ironische Behandlung des Themas hat notwendigerweise zu einer Übertreibung der Gegensätze geführt; so wird das unentrinnbare Schicksal des Künstlers ebenso sehr ins Extrem gezogen wie der Begriff des Lebens, das nicht mehr das lieblich Naive darstellt sondern das kraß Vulgäre.

In zwei Meistererzählungen haben beide Dichter, Hoffmann und Thomas Mann, die letzte Stufe im Untergang des Künstlers auf grauenvolle Weise dargestellt. Auf eine Verwandtschaft des Themas in den Novellen *Das Fräulein von Scuderi* und *Der Tod in Venedig* ist schon von Harich hingewiesen worden. Es wäre vielleicht aufschlußreich im Hinblick auf obige Untersuchung das Grundproblem der beiden Werke nebeneinander zu betrachten.

Anders als bei Thomas Mann bleibt die Hauptgestalt der Erzählung bei Hoffmann lange Zeit im Hintergrund der Handlung. Zwar wird der Leser schon in der packenden Eingangsszene sofort in die gewaltige Spannung geheimnisvoller Mächte gestürzt, doch bleibt es ihm einige Zeit noch unklar, ob es sich nicht um eine gewöhnliche Mordgeschichte handelt. Mit feiner Künstlerschaft weiß Hoffmann diese Spannung noch zu steigern, indem er neben die Schrecktaten der Pariser Unterwelt die graziöse Welt des Hofes stellt, die sich allmählich in der Gestalt der Scuderi mit den geheimen Gewalttaten auf noch unerklärbare Weise ver-

strickt fühlt. Erst mit dem Tode des Goldschmiedes Cardillac und dem folgenden Bekenntnis des jungen Helden wird es einem klar, worum sich das Ganze handelt. Es ist künstlerisch angebracht, daß diese Entdeckung erst nach seinem Tode geschieht, denn seine Taten wie auch sein gequältes Wesen gehören der Welt der Nacht und des Wahnsinnes. Von Dämonen gepeinigt durchwandelt Cardillac die nächtlichen Straßen von Paris, von einer krankhaften Gier getrieben, die fertigen und schon abgelieferten Kunstwerke seiner Hand noch in seinen Besitz zu bringen. Daß dieser verzweifelte Versuch zum Raub und Mord führen muß, hält ihn nicht von seinem teuflischen Vorhaben zurück. Aber Cardillac ist kein gemeiner Räuber und Mörder. Ihm fehlt jeder logische Antrieb zu seinen Gewalttaten, vielmehr ist er von einem Wahnsinn besessen, der ihn so blendet, daß er die Werke seines Künstlertums für sein Genie selbst hält. So wird seine Kunst zum materiellen Besitz eines Symbols herabgewürdigt. Verzweifelt versucht er sein Genie vor dem Leben zu retten, denn so sehr hat das Ferment seines unsteten Temperaments über jede rationale Erwägung die Oberhand gewonnen, daß die Welt ihm als feindliche Macht erscheint, die ihm sein Ich rauben will. Er wird zum Mörder, indem er in höchster Not sein vermeintliches Reich der Kunst diesem feindlichen Leben zu entreißen sucht. Ein früherer Held Hoffmanns mußte sich zur Erkenntnis durchringen, daß die Kunst niemals physisches Haben und Besitzen schenkt. Ein Sieg über sein ins Dämonische gesteigertes Genie bleibt dem Cardillac ausgeschlossen.

Stellen wir neben den wahnsinnigen Cardillac den Dichter Gustav Aschenbach, so sehen wir wie trotz scheinbarer Ähnlichkeit im Thema die Gedankengänge Thomas Manns von denen Hoffmanns abweichen. Hier tritt gleich zu Beginn der Erzählung die Gestalt eines auf der Höhe des Ansehens stehenden Künstlers hervor, dem von aller Welt Ehrerbietung entgegengebracht wird. Gustav Aschenbach ist eine würdige Erscheinung, dessen klassischer Stil der Ausdruck eines erhabenen Denkers ist. Doch schon in seiner Art zu arbeiten, ahnt man, daß seine Kunst zur Kunst des schönen Wortes geworden ist und daß er während einer scheinbar würdigen Entwicklung als Dichter sich immer weiter vom Leben entfernt hat. Man wird sogar bei diesem äußerlich erhabenen Menschen an den armen kleinen Herrn Friedemann erinnert, der sich in seiner Armeligkeit vor dem Leben zu schützen versuchte und von dem das vernachlässigte Leben auf grauenvolle Weise seinen Zoll verlangte.

In *Tonio Kröger* wird immer wieder die These unterstrichen, daß dem Künstler etwas Ausschweifendes, Lasterhaftes, sogar Kriminelles anhafte. Man erinnere sich an den Bankier, der im Zuchthaus zum Dichter wurde. „Ein Bankier, der Novellen dichtet, das ist eine Rarität, nicht wahr? Aber ein nicht krimineller, ein unbescholtener und solider Bankier, welcher Novellen dichtet — das kommt nicht vor.“ Es steckt also in Aschenbach als Künstler schon die Anlage zum Verbrecher; wieviel mehr steht er, der lebensabgewandte Künstler, allen Lastern preisgegeben, die

ihm von außen drohen mögen. Wird seine Ruhe und Erhabenheit von den Mächten des irrationalen Lebens, den Sinnen, überfallen, so schützen ihn keine Liebe, kein Humor, keine Ironie vor ihrem Angriff.

Gustav Aschenbachs Aufenthalt in Venedig wird ihm zum Schicksal. In der Luft der Fäulnis und des Todes flackern auf einmal in seiner Liebe zum schönen Tadzio seine Sinne auf. Auf's tiefste wird er erniedrigt. Er erlebt alle Qualen der Sehnsucht und geht jeden Schleichweg des Verliebten. Das morsche Gehäule, worauf er sein Künstlertum errichtet hat, stürzt zusammen; er offenbart in der Atmosphäre der Pest und des Todes seine eigene Dekadenz.

„Bildende Sehnsucht“ nennt Thomas Mann die Kunst. Diese Sehnsucht lernten Aschenbach und der kleine Herr Friedemann zu spät kennen; Herr Spinell gar nicht. Sie war das tiefste Erlebnis Tonio Krögers, dem eben darum ein goldenes Licht um den Kopf spielt. Sehnsucht zerwühlte die Seele der Hoffmannschen Künstler, eine Sehnsucht, die zum herrlichen Flug und zum schmerzvollsten Sturz führte. Diese Sehnsucht schafft für beide Dichter die einzige Brücke, die zu einer Versöhnung der Gegensätze führen kann. Für Hoffmann trägt sie den Schützling der Künste über das Leben hinaus in ein Reich der Träume, welche die Wirklichkeit verklären. Nur der kleine Anselmus, dem das poetische vertrauensvolle Gemüt einen kindlichen Glauben verlieh, ist diesen Weg gegangen. Andere Künstler Hoffmanns wurden von Zweifeln befallen; vor ihnen stürzte die Brücke zusammen und der Abgrund des Wahnsinns zog sie in die Tiefe. Für Thomas Mann führte die Brücke aus der Sphäre des Reinintellektuellen in die des naiven gesunden Lebens hinein. Sie führte zwar zu keiner Verständigung, sondern berührte nur flüchtig die andere Welt, denn trotz Liebe und Heimweh bleibt der Künstler nur Zuschauer und Deuter. Während Anselmus in seiner Kindlichkeit noch an Märchen glauben konnte, mußte Tonio den Weg der Erfahrung gehen. Er mußte jene Welt des Artistentums kennenlernen; es war sogar für seine Entwicklung nötig, daß er sich selber als Verbrecher und „dem Verfall geneigt“ erkannte. Daß es aber kaum so schlecht um ihn bestellt war, leuchtete ihm allmählich erst während seiner Reise nach dem Norden ein. Er erlitt das Gefühl des Heimwehs und begriff endlich den Sinn seiner Sehnsucht nach der Kindheit und den geliebten Vertretern der naiven Welt — Hans und Inge. Denn unwissend war Tonio schon als Kind auf dem rechten Wege zum echten Künstlertum. Bei der Lektüre des *Don Carlos* konnte er alle Enttäuschung des einsamen Königs mitempfinden, denn auch er kannte das Gefühl des Alleinseins und sehnte sich nach einer echten Freundschaft. Sehnsucht geht zwischen Geist und Leben; eine Verständigung der Gegensätze besteht für den modernen Künstler nicht. Ihm gilt es, sich dem Leben liebend zu nähern und es deutend zu gestalten. Denn Sehnsucht schafft Verständnis, und ein klein wenig Verachtung den Abstand des Philosophen.

Ich schaue in eine ungeborene und schemenhafte Welt hin-

ein, die geordnet und gebildet sein will, ich sehe in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten, die mir winken, daß ich sie banne und erlöse: tragische und lächerliche und solche die beides zugleich sind, — und diesen bin ich sehr zugetan. Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen.

Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.



VESTIS VIRUM REDDIT
(Gottfried Keller's "Kleider machen Leute")

STUART ATKINS, *Army Air Forces*

One of the most delightful fruits of Keller's Seldwyla aftermath is *Kleider machen Leute*. Numerous translations, and the continued use of the original as a school-text in both America and France, testify in some measure to the popularity of this Novelle.¹ There exists, however, among Germanists — indeed, among all scholars —, a certain distrust of the popular, and a certainly justifiable distrust of popularity as a criterion of literary worth. More than once I have heard colleagues speak deprecatingly of *Kleider machen Leute*, to learn that their Gottfried Keller can never be merely the clever writer he seems to them here. This, I take it, means that they object to the subordination of verisimilitude to plot, that they see in the Novelle only a sort of narrative *pièce bien faite*. Paul Wüst, writing in 1914, summed up the general critical estimate in these words:

KlmL. ist von der Kellerliteratur insbesondere gegenüber den anderen Seldwylern etwas stiefmütterlich behandelt . . . ist man doch so weit gegangen, die Dichtung als bloßen Schwank, als gut erzählte und etwas gewaltsam zum guten Ende gebogene Hochstapler- Zechpreller- oder Heiratsschwindlerschnurre abzutun.²

Although the sixty-odd page essay from which this quotation is taken consists primarily of detailed but not too convincing accounts of analogues and possible sources, it also demonstrates persuasively that the story of Strapinski and Nettchen, however romantic in its external features, is essentially a convincing study of two worthwhile human characters on their way to achieve a balance between *Schein* and *Wesen*. Nevertheless, Dr. Wüst is not blind to the sovereign disregard for plausibility which must always disturb the critical reader of *Kleider machen Leute*, and he accounts for it by what Professor Ermatinger has called "eine ganz willkürliche Annahme,"³ viz:

Man könnte unbedenklich bis zu der Behauptung gehen, daß *KlmL.* von Keller ursprünglich als Lustspiel erwogen und durchdacht und erst als Novelle niedergeschrieben worden sei, als sich ihm die Form derart mit rein innerlichem Gehalt gefüllt hatte, daß er glauben mußte, seine Kraft reiche für ein Lustspiel, das diesem Gehalt ganz gerecht werde, nicht aus. Oder sollen wir uns die Novelle als eine Probefahrt denken, die vorläufig in der

¹ At least 6 editions published by Hachette; M. B. Lambert's edition for Heath; a less abridged version in R. O. Röseler's *Deutsche Novellen* (Holt).

² "Entstehung und Aufbau von Gottfried Kellers Seldwylers Novelle 'Kleider machen Leute'" *Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn* (unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann), 9. Jahrgang, Nr. 4/5, p. 79-80.

³ *Das Literarische Echo* 17:1055-1056 (a criticism of Wüst's essay).

Hoffnung unternommen wurde, eine kühnere Ausfahrt unter dramatischer Flagge späterhin zu wagen? *

The action of the *Novelle* does indeed "rise" and "fall" in a traditional dramatic fashion.⁵ There is pageantry and pantomime worthy of grand opera or the films: the sleigh processions and the masquerade at the half-way house.⁶ Coming to *Kleider machen Leute* from the reading of eighteenth century comedy I was struck by the fact that the complications begin with Strapinski's arrival at an inn, for not only was the setting, so convenient for preserving unity of place, familiar, but also the host, that traditional comic figure. The whole first quarter of the *Novelle* is one continuous scene in or immediately adjacent to the dining room of this inn, and consists almost exclusively of discourse, at first direct, later often merely summarized. Almost equally striking for its stage-like quality is the recognition scene between Nettchen and Strapinski, for the woman of the house conveniently leaves the room to them and a most expository dialogue. The presence of dramatic elements cannot, however, justify the assumption that *Kleider machen Leute* is a comedy in narrative form. There are dialogue scenes in most novels, including Keller's, and in much poetry, especially the epic and the dramatic lyric. "In der Entwicklung von Keller's Erzählungskunst," as Ermatinger has actually pointed out in discussing literary forms, "nimmt man deutlich wahr, wie der dramatische Bildstil sich ausbreitet."⁷ We know that Keller did not end up a playwright, while the fact that Dr. Wüst does not analyze Alexander Zemlinsky's comic opera *Kleider machen Leute*, based on Keller's story, would seem to indicate that his idea can only be pressed so far⁸

The comedy theory of *Kleider machen Leute* is partly and originally an "argument from implausibility." Admittedly, the drama is a highly conventional literary form and suspension of disbelief is a *sine qua non* of its enjoyment. A theater audience would accept Strapinski's winning at cards with a borrowed coin, for this makes possible the continuance of a definitely humorous situation. Much the same holds true of his re-establishing his finances by luck in the lottery. His Polish name, his fa-

* *op. cit.*, p. 138.

⁵ This is pointed out not only by Wüst, but also by W. Steinbrecher, 'Der Humor Daudets und G. Kellers, betrachtet an *Tartarin de Tarascon* und den *Leuten von Seldwyla*' *Zeitschrift für franz. u. engl. Unterricht* 25:427, 431; by Hildegard Demeter, *Gottfried Kellers Humor* (Germanische Studien 201, Berlin 1938), p. 92-94; and by Max Preitz, *Gottfried Kellers Dramatische Bestrebungen* (Beiträge zur dt. Literaturwissenschaft 12, Marburg 1909), p. 170.

⁶ "[Es] wird mit geradezu theatralischem Pomp die Auffahrt der Goldacher und Seldwyler Schlitten gezeichnet und der sich daran anschließende Mummenschanz der Seldwyler." E. Rosenfeld, *Landschaft und Zeit in G. Kellers "Leuten von Seldwyla"* (Würzburg 1931, Dissertation), p. 13.

⁷ *Das dichterische Kunstwerk* (Leipzig, Berlin 1921), p. 341.

⁸ Wüst, *op. cit.* p. 110, notes that the happy ending of the opera was considered too sentimental by the critics. The logical deduction would be that the stage could not convey the meaning Keller put into the *Novelle*.

miliarity with horses, even his incomprehending knowledge of a Polish song are acceptable coincidences, for they account for his social success. But even in farce it is not usual for an author to introduce entirely unnecessary coincidences. Yet there are several such in the recognition scene between Nettchen and Strapinski, superficially good theater: the complicated childhood relationship is revealed *after* she has chosen to follow and perhaps save him; the movement of hair about the temples when excited is the most improbable and rare means of recognition; Nettchen could conveniently have reached her majority and financial independence a longer period than a mere three days before. Writing in his biography of Keller, Ermatinger states:

Über die Motivierung von Einzelheiten kann der Dichter mit souveräner Größe hinweggehen, weil er jeweils das Ganze des Lebens tief im Charakter begründet hat.⁹

In these instances, it seems to me, it is a question not of indifference to motivation and detail, but of deliberate use of the implausible. This implausibility must invalidate any comedy theory of *Kleider machen Leute*, since it deliberately destroys the illusion which a good dramatist tries to create.

It may still be asked: Is not Wenzel Strapinski a hero such as is usually found in comedy? The answer must be in the negative, for in himself he is not ridiculous, as are the great figures of the comedy of character, nor is he involved in any great (dramatic) conflict of wills. In a discussion of humor Ermatinger selects Wenzel Strapinski as a striking example of "die passive Art des humoristischen Helden."¹⁰ Molière's Scapins, Lessing's Minna, Grillparzer's Leon — these manage to be masters of their own and others' fates. Wenzel merely accepts what fortune brings him, taking advantage of situations but not bringing them about, while Böhni produces the catastrophe, and Nettchen, matured through suffering, directs the dénouement. Such considerations as these, together with the Novelle's high ethical content, which would be incompatible with mere farce or travesty, show why any "comedy theory" must, in the last analysis, be unsatisfying.

Unfortunately for criticism and interpretation, Keller apparently never gave his friends or correspondents even the slightest hint of the purpose of *Kleider machen Leute*, but one may at least be sure that he esteemed it highly, for it is given a vulnerable place of honor, opening as it does the second volume of *Die Leute von Seldwyla*. The important rôle of chance and the implausible suggests, for one thing, that Keller perhaps intended a travesty of conventional belletristic romanticism, not on the level of burlesque, however, but on the plane of the mock-heroic.

⁹ Gottfried Kellers Leben (Stuttgart, Berlin 1924), p. 520; the great rôle of chance in *Kleider machen Leute* is indicated in W. Schallas, *Die Begründung der Handlung bei Gottfried Keller*, Hilden 1914 (Giessen dissertation), p. 59 ff.

¹⁰ *Das dichterische Kunstwerk*, p. 242.

This would be compatible with his own narrative genius, with the choice of a passive hero, and with the presence of certain seemingly dramatic features.

The tailor-hero, Wenzel Strapinski is pale, handsome, and has an air of melancholy. He is well-dressed, incidentally wearing a Polish cap and a dark gray cloak, "der seinem Träger ein edles und romantisches Aussehen verlieh." He is driven up to the Goldach inn *Zur Wage* in a fine carriage that has on it a count's coat of arms; seeking parallels in earlier stories, Dr. Wüst remarks:

seine Kutsche rollt in der Reihe der romantischen Reise-
wagen, die geheimnisreich und verheißungsvoll als erregendes
Moment wirken und meist einen unerhörten Glücksumschwung
einleiten.¹¹

And he ends his catalogue with the one carrying the Taugenichts "seinem erst gräflisch aussehenden, dann aber als gut bürgerlich sich entpuppenden Glücke entgegen." The traditional mistaking of identity ensues quite as might be expected, and later on peculiarities of manner are deemed to be aristocratic and foreign ways, much as in Hauff's *Der Affe als Mensch*.¹² Returning from his frustrated search for an avenue of escape — the account of Wenzel's "erste selbsttätige Lüge" is a passage omitted from the school editions —, he is described as walking "melancholisch wie der umgehende Ahnherr eines Stammschlusses." Much later and more appropriately he walks, unmasked, through the people of Goldach and Seldwyla "wie ein Toter, der sich gespenstisch von einem Jahrmarkt stiehlt." It is subtly ironic that Strapinski tends to become the figure his clothes make him seem. *Schauerromantik*, coincidences, disguise, precipitation of the catastrophe by a "Doppelgänger," Nettchen's automatic behaviour as she seeks Wenzel in the winter night ("es war wie im Schlafwandel geschehen" is applied to some of her actions), all help create an atmosphere in which Strapinski's ethically doubtful course of conduct does not seem anomalous. He has come to live in a dream world where his brief honeymoon will end in suicide. Nettchen, when her fascination for the pseudo-romantic — "Schon als Schulkind behauptete sie fortwährend nur einen Italiener oder einen Polen, einen großen Pianisten oder einen Räuberhauptmann mit schönen Locken heiraten zu wollen" — disappears under the pressure of tragedy, can save Wenzel. But he is not at once fully able to face life — "Er wünschte . . . in unbekannte Weiten zu ziehen und geheimnisvoll romantisch dort zu leben in stillem Glücke." Nettchen must insist, as Keller would: "Keine Romane mehr!" Not in romantic self-deception with its false enthusiasms (*Polenbegeisterung*; Nettchen's commentary on

¹¹ *op. cit.* p. 97; cf. p. 96-98. A more recent instance of fate in a carriage is to be found in Schnitzler's *Der blinde Geronimo und sein Bruder*.

¹² It is not necessary to consider the satire on the middle class a romantic element common to both stories, for it is a familiar literary motif (French comedy in the 17th and 18th centuries, Dickens, Thackeray, Daudet).

the Kathinka stanzas) and its needlessly heightened despair is the right way of life, but in the program of "Tätigkeit" and "Klugheit" she insists upon.

Kleider machen Leute is built up on two related series of contrasts: one between romantic and realistic, the other between romantic and classic. The first, implicit in the underlying idea of the Novelle as already discussed, is one of content. The second, no less important, is one of style.

Die Lesarten der Handschrift, zumal im ersten Teil, lassen beobachten, wie der Dichter Mühe hatte, den Ausdruck aus der Sphäre der Buffa, in der ihm das Motiv des Schneidergrafen aufgegangen war, auf literarisches Niveau zu heben.¹³

It might be more accurate to say that Keller, realizing the ethical plane of *Kleider machen Leute* to be higher than that of the traditional impostor story, felt it necessary to use a more elevated style than had his literary forebears if his own purpose was not to be misunderstood.¹⁴ Thus he presents the romantic Strapinski and his adventures in a German often pompous, and makes full use of the time-honored rhetorical devices of classical writers. The author of *Sieben Legenden* can introduce without impiety features from the epic itself, as the following survey will show, and it will be recalled that in the introduction to the second volume of *Die Leute von Seldwyla* he speaks of himself as the Homer of that fair city.

The dignified word is almost always the one used in *Kleider machen Leute*, and the resulting effect is only heightened by the occasional introduction of some colloquialism or popular phrase. Strapinski's costume is his *Habitus*, his friends *büßen* their *Säusergelüste*, when he and they take a stroll before supper it is "sich ergehen," and so it goes with *sonach*, *somit* and *sodann* right down to Nettchen's firm declaration of independence to her father, proceeding from an *erstens* to a *fünftens und letztens*. There is no lack of indirect discourse and measured periods, and many of the speeches are long and pompous, for instance, those of the dialogue between cook and host upon Strapinski's arrival, or the *Amtsrat's* speech to him as suitor ("der Vater hielt folgende Rede"). Even the thoughts of Nettchen as she drives through the moonlit forest seeking Strapinski have a solemn general validity and form a great monologue beginning "was sind Glück und Leben! von was hängen sie ab?" Keller's statement "Solche mehr geträumte als gedachte Fragen umfingen die Seele Nettchens" parallels Vergil's introduction of the thoughts of Juno with "eaternum servans sub pectore volnus haec secum." Epithet is employed tellingly: Strapinski is "der Mantelträger," he is faced with a "drohende Mahlzeit," he is discussed by "die ruhige Köchin" and "der wackere Wirt,"

¹³ Keller, *Sämtliche Werke* (Zürich 1927), p. 443 — note of Jonas Fränkel. Examples: *Dienste* for *Stalldienste*, *Prälaten* for *Mönche*, *Stiftsdamen* for *Nonnen*.

¹⁴ Tieck's Abraham Tonelli and Brentano's Schneider Siebentot auf einen Schlag narrate their adventures in a definitely burlesque style.

and after he has been seized by the spirit of romantic adventure and love, we are told that "die fallenden Blätter der Linden tanzten wie ein goldener Regen um sein verklärtes Haupt." Keller succinctly labels the procession of Seldwyla sleighs "ein historisch-ethnographischer Schneiderfestzug" and for the clothes-makers has the term *Nachbegriffen*. There are instances of simile, hyperbole and litotes, but zeugma seems to be the most frequently used rhetorical figure. Although it may produce a comic effect, it is a highly artificial device that has been used by such subtle stylists as Vergil and Pope for very different ends.¹⁵

Inasmuch as the mock-heroic is the most elevated comic style, it is only natural that there are many suggestions of it in *Kleider machen Leute*. The introduction of direct discourse and the formal speech belong to epic, and are found here in parody. Strapinski, like the epic hero, is "fate profugus," coming not from Troy to Italy but from Seldwyla — which later threatens to become a second Troy — to Goldach. He chooses between staying and leaving (Aeneas and Dido), actually standing at cross-roads (Hercules). There is fulfilled a sort of prophesy of his mother's ("wer das Kind kenne, könne nicht mehr von ihm lassen") when Nettchen does not desert him in his shame (cf. the eating of the tables in *Aeneid* VII). There is digressive pathos worthy of a Homeric simile in the paragraph contrasting Strapinski's grief with the nonchalance of the really evil: "Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Überzeugung verkündet . . ." For the catalogue of ships Keller has substituted a catalogue of Goldach houses, as well as a careful list of the objects presented the baggageless count by his new Goldach friends.¹⁶ The world of allegory and symbolism is well represented by the catalogue of houses and the corresponding sleighs, but the great allegory is the Seldwyla historico-ethnographical sartorial procession which plays a significant part in the action of the story, leading as it does to the fateful charade-ballet. Even the name of Wenzel's inn has symbolic meaning, for he is not entirely wrong in fancying "daß dort das ungleiche Schicksal abgewogen und ausgeglichen und zuweilen ein reisender Schneider zum Grafen gemacht würde," and the servants in such an inn well deserve the appellation *Hausgeister* (Penates). The sleigh Fortuna also symbolizes the fate of Strapinski: although it carries him to the scene of his public humiliation, driven by Nettchen it carries him to Seldwyla, marriage and fortune.

All but the last part of Keller's Novelle is suited to mock-heroic treatment. A tailor, normally an insignificant figure, lives in the grand

¹⁵ Zeugma: "zufrieden, wenn man ihn nur gewähren und . . . seine Arbeit verrichten ließ" "er litt Hunger, so schwarz wie des Mantels Sammetfutter" "die beiden Parteien waren nun zu Ende, auch das Sausergelüste der Herren gebüßt" — There is perhaps a Latinism in the host's order to his cook: "Also frisch, munter, spaltet Euch allerseits!" Calling Wenzel's rapid eating "eine hastig belebte Einfuhr" is a good instance of comic metaphor.

¹⁶ Demter, *op. cit.* p. 125, notes that nowhere does Keller use so much enumeration as in *Kleider machen Leute*.

manner. The little world of Goldach is well stocked with men who take themselves seriously and act accordingly. Their game of cards is no such earnest matter as the game of ombre in *The Rape of the Lock*, where the aerial guard sit on each important card, but the Polish count is supposed to benefit by observing the intelligence and presence of mind displayed:

So saß er denn wie ein kränkender Fürst, vor welchem die Hofleute ein angenehmes Schauspiel aufführen und den Lauf der Welt darstellen. Sie erklärten ihm die bedeutendsten Wendungen, Handstreiche und Ereignisse . . .

That there are events within a Goldach card game is the best possible indication of the kind of world in which Strapinski is to rise so high. In this world a game of love and intrigue is played. Fate favors Strapinski to the end. All of Melchior Böhni's efforts come to naught — Juno could only delay Aeneas, too —, and the house of Strapinski is established. *Amor omnia vincit*, as it must in the popular romantic love-story, but Keller does not ask us to believe

when Success a Lover's Toil attends,
Few ask, if Fraud or Force attain'd Ends.¹⁷

It is not a case of all being fair in love and war, although that may be what Böhni thought. There is a significant passage when Nettchen is embraced by her count:

Er bedeckte ihre glühenden Wangen mit seinen fein duftenden dunklen Locken und sein Mantel umschlug die schlanke, stolze, schneeweiße Gestalt des Mädchens wie mit schwarzen Adlersflügeln; es war ein wahrhaft schönes Bild, das seine Berechtigung ganz allein in sich selbst zu tragen schien.

The picture is an illusion, however, or at least partly one: set in a less artificial background of people and events it could only disturb; in the might-be-worse and not-quite-real background Keller has created it convinces, and that is the triumph of art.

An impostor flourishes, and all seems well; he suffers, and there is a sense of tragedy; he is restored by a girl who loves him and marries him, perhaps because among other reasons she still nourishes a childhood fondness for him. The coincidence is almost as far-fetched as possible, but it serves to hasten the happy ending. Were the reader not amazed or amused at the coincidence, he might well wonder why the name of Wenzel Strapinski aroused no memories in a girl who was seven or eight when she last saw its bearer as childhood sweetheart, or he might suspect that she had been playing a part for some time in order that Strapinski should be properly punished; and how much she might have meant that to be the most speculative mind would hardly venture to determine. As

¹⁷ Pope, *Rape of the Lock* II, 34 f.

for the happy ending itself, it is satisfying not only because both have suffered — even if Nettchen were playing with Strapinski's fate she would have had much to bear —, but also because the marriage symbolizes the affirmation of life which Nettchen imparts to her fiancé, the return to the world of reality.

This is classicism in the sense of French criticism, which can find in realism a return to the essence of classicism. For all his sympathy with his hero, Keller has not written in the subjective romantic manner. Whereas the *proverbs* of Alfred de Musset are in great measure self-portraits, *Kleider machen Leute* is an objective criticism of the truth and falsehood of an international saying.¹⁸ Without setting up a "comic epic" theory to replace the "comedy" one, the discussion of mock-heroic elements in the *Novelle* confirms Pope's dictum that true wit is nature to advantage dressed, what oft was thought, but ne'er so well expressed. Keller was an artist as well as a personality. There is humanity and humor in *Kleider machen Leute*, even though it may also be a triumph of deliberate technique.

Er liebt sie [die Welt] noch, wenn er sie verspottet. Er geht in sie hinein, erkennend durch sie hindurch und geht rein wieder daraus hervor. Der Humor umschließt diese letzte Reinheit des Herzens und die Erkenntnis der Welt zugleich; er ist mehr als vergoldender Firnis, hinter ihm steht strengste Ernsthaftigkeit. Liebe und Güte sind das letzte Wort des Humors.¹⁹

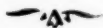
This characterization of Keller's humor applies perfectly to *Kleider machen Leute*, not to scene after scene or portrait after portrait only, but to its central theme. Of Wenzel Strapinski it can be said in Keller's own words (*Der Apotheker von Chamounix* I, vii):

Nicht der Wolf im Lämmleinspelze
Ist allein ein schlechter Tartüffe:
Auch das Lamm im Tigerfelle
Macht sich arger Sünde schuldig.

Of Keller himself using the classical manner, however, the words of Quintilian hold true: "Vestis virum reddit."

¹⁸ M. Accolti-Egg, *Gottfried Keller studio critico* (1931), p. 263, seems to class the proverb stories all together, although that in *Spiegel das Kätzchen*, for instance, is a specialized local one.

¹⁹ K. Esselbrügge, 'Die Struktur des Humors bei Gottfried Keller' *Jahrbuch der Charakterologie* (1929) 6:210.



ON THE TEACHING OF Ü AND Ö

W. F. TWADDELL
University of Wisconsin

It is a familiar fact that the beginner's difficulty in pronouncing *ü* and *ö* is caused by the requirement of combining a front tongue position with some lip rounding. There is no physiological difficulty in this combination, in terms of the human muscular apparatus. The difficulty results from the fact that this particular combination of muscular movements and positions is not normally practiced in speaking English. In American speech, lip movements are relatively small; and in so far as any lip movement is habitual for speakers of American English, a front tongue position is accompanied by spread rather than rounded lips (a grin rather than a pout). An additional difficulty is introduced when the beginner approaches the pronunciation problem by way of the written word; the very writing of *ü* and *ö* tends to suggest the tongue positions of *u* and *o*, and is therefore misleading.

In connection with some rather special teaching assignments in the past few months, a procedure of presenting *ü* and *ö* has been tried which may be helpful in German instruction in general. This is the procedure of considering the lip rounding to be a phenomenon of the syllable, or even of the word — not merely a phenomenon of the vowel. The beginner is instructed to pronounce the entire word, or at least the stressed syllable, with rounded lips. When the instructional method is one of direct imitation, of mimicry, the beginner is instructed to mimic the instructor's facial expression as well as the sounds he is producing. The lips, because of their prominence in all changes of facial expression, are easily controlled in this way. Indeed, it has proved profitable to go even further: The students are told to close their eyes and then listen to and mimic words or phrases involving *ü* or *ö*: e. g. *fünf*; *elf*, *zwölf*. For a half-dozen or so repetitions, the class blindly repeats *finf*; *elf*, *zwelf*.¹ Then the students are instructed to open their eyes and go through the same process, this time imitating facial expression as well as the sound. Result: *fünf*; *elf*, *zwölf*.

This procedure is based upon a well-known phonetic fact: If an articulatory movement or position which is essential for one segment of a syllable (a "sound") does not conflict with articulatory movements of positions which are essential for other segments of the syllable, then that movement may be begun considerably before the occurrence of the segment for which it is essential, and the position may be assumed consider-

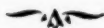
¹ The danger of inculcating an incorrect pronunciation by a few repetitions of an unrounded vowel sound is small enough to be disregarded, especially since the students are aware that this pronunciation is tentative and imperfect. It is important to establish the proper tongue position, based upon the acoustic impression, as a necessary preliminary to the exact, complete imitation.

ably before and maintained considerably after the occurrence of the "sound" of which it is an essential constituent.² The lips, as relatively less agile articulatory organs, are likely to anticipate a required position relatively long before the occurrence of the segment for which it is essential, and to be relatively slow in leaving a position. In actual speaking, accordingly, the lip-rounding which is essential for *ü* and *ö* sets in considerably before the occurrence of the vowel itself, and persists after the utterance of the vowel. A procedure of teaching lip-rounding as a syllable phenomenon has the pedagogical advantage that it conflicts less drastically with an English speech habit, since it diverts attention away from the unusual combination of lip- and tongue-positions during the production of the vowel itself, and distributes one factor of that unusual combination, the lip-position, over the entire syllable or word.

Further, this procedure is in conformity with the facts of German pronunciation. One may test one's own lip movements in the pronunciation of such a word as "glühend"; during the *g*-, indeed before the *g*-, there is already a marked lip-rounding. A comparison of the lip positions of the *g*- and *-l*- in "glühend" and "Glieder" will show that the entire syllable, not merely the vowel, is pronounced with rounded lips in the first case, with spread lips in the second. To be sure, this fact does not require teaching of a "rounded-lip *g*" or a "rounded-lip *l*" in German; the syllable, not any one segment of it, is "rounded-lip" or "spread-lip". In the speech of some Germans, the lip-rounding here described occasionally persists throughout a following unaccented syllable: "öffnen, Führer", &c.

The application of this procedure must vary, according to the basic teaching practice being followed. When a completely imitative, mimicry technique is being used, the device of first listening and imitating with closed eyes, then listening, looking, and imitating the instructor's facial expression as well as the sound, is the obvious course. When more explicit phonetic explanations are being given, the principle can be formulated in the statement: Whenever a syllable contains the vowel *ü* or *ö*, that SYLLABLE is pronounced with rounded lips (with the tongue position of *i* or *e* for the vowel.)

² Cf. the somewhat oversimplified statement of this principle by Paul Menzerath (Neue Untersuchungen zur Wortartikulation. Actes du quatrième congrès de linguistes, pp. 67 f. Einar Munksgaard, Copenhagen 1938): "Die Artikulation eines jeden Lautes [ist] nach beiden Seiten hin festgelegt und auch dadurch variiert. Dazu kommt noch, daß alle zum selben Wort gehörigen Artikulationen grundsätzlich gleichzeitig ablaufen. Die Artikulationen durchsetzen sich also gegenseitig: sie werden zusammen eingeleitet (Synkinese oder Koartikulation). aber einzeln erst beendet (Realisierung), wenn der Laut 'an der Reihe' ist."



NEWS AND NOTES

Supplementary Word-List to Faust Index in Preparation

Professor Hohlfeld has requested us to announce that in collaboration with him Professor Paula Kittel of the University of Wisconsin is at present engaged in the preparation of a word list which, as a supplement to the "Wortindex zu Goethes *Faust*", is intended to cover the stage directions, the names of the dramatic characters, and the titles of acts and scenes. All this descriptive and explanatory prose material was necessarily omitted from the Index; for it had been a specific aim of this undertaking to provide a detailed linguistic survey of *Faust* as a representative body of Goethe's verse language, which would permit comparison with his practice in prose, as well as with the verse language of other poets. Inclusion of the stage directions, etc., would therefore have vitiated the statistics of the Index and frustrated one object for which it had been undertaken. Evidently, and indeed not surprisingly, however, there are many scholars who wish to use the Index as a handy book of general reference to the entire *Faust*-complex of words and ideas. In that case, the absence of the prose material, which is rich in unusual and significant words, must be disturbing. It is to meet this situation and thereby render the Index more practically useful that the supplemental word list is being prepared. It is planned to publish it in the May 1944 issue of the *Monatshefte*.

Copies in off-print form will be available, at a cost of 50 cents each, prepaid, from the editorial offices of the *Monatshefte*.

Dictionary of Modern European Literature

The *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, a project which has been under way for some time, is now publicly announced for publication in the fall of 1944. The volume, which will be issued under the imprint of Columbia University Press, will present the first complete record of recent and contemporary literature in all the countries of the European continent. It covers the present generation of authors and the one immediately preceding, and will contain about 1,000 articles written by more than 200 scholars, treating some 30 different literatures.

There will be a general article on the literature of each nation and articles on individual authors and movements, with complete cross references. Much of the information given about the lesser-known literatures, such as Icelandic, Czech, Estonian, etc., is not available anywhere else in English, and the *Columbia Dictionary of Modern European Literature* will provide the only authoritative source of information about them. The better-known literatures are also fully covered. The longest articles are on French and Russian literature, with approximately 10,000 words devoted to each, and the shortest is on the literature of the Faeroe Islands, about 300 words.

The *Dictionary* is being prepared under the general editorship of Horatio Smith, Professor and Executive Officer of the French Department at Columbia University and editor of *The Romanic Review*.

— Charlotte La Rue,
Assist. Advertising Manager.

Graduate Fellowship for German Studies at an American University 1944-1945

*Offered by the Germanistic Society of America, Inc., and
Administered by the Institute of International Education*

For twelve years before World War II, the Germanistic Society of America, Inc., offered a graduate fellowship to an American student for study in a German-speaking country under the auspices of the Institute of International Education. Because of the war, the Society has voted to grant the fellowship to a student wishing to pursue graduate studies in the German language and literature at an American university, the institution to be selected by the successful candidate subject to the approval of the Fellowship Committee. The fellowship carries a cash stipend of \$750, payable in two equal installments, the first on September 15th, the second on January 15th. It is open to both men and women under thirty years of age. Candidates must be unmarried at the time of application and during tenure of the fellowship. Those who already hold the Ph. D degree or who have completed course work for the degree are not eligible. Seniors who are completing a major in German will be considered.

To be eligible a candidate must present proof of:

1. American citizenship.
2. Good health.
3. Good moral character and adaptability.
4. Good academic record at a college or university of recognized standing showing status at time of application as senior (with major in German) or as graduate student in the field of Germanics.
5. Ability to do independent study and research.

The fellowship will be administered by the Institute of International Education. Applications and all required credentials must reach the Germanistic Society Fellowship Committee, Institute of International Education, 2 West 45th Street, New York 19, N. Y., not later than March 15th.

— *Institute of International Education.*

Books and Music for German PW's

As a part of the work among war prisoners of all nationalities in various parts of the world, it is announced that donations are now acceptable of books and music, either used or new, for German prisoners of war in camps in the United States.

They dare not be sent direct, but must be routed through the War

Prisoner's Aid Office in New York. Censorship regulations are very rigid and all rules must be followed to the letter. Books in the German language are in the greatest demand, and for them there is no adequate source of supply.

As of November, 1943 the following classifications are most needed:

1. Text Books: (high school and university levels), language, literature, natural sciences, mathematics, geography, history (antedating 1930), art, commercial studies, philosophy and medicine. Books on politics are excluded, as are all books making reference in any way to Fascism, Nazism, etc.
2. Classics: Goethe, Schiller, etc.
3. Music: Choral music with German text for male chorus or choir; Beethoven, Bach, Schubert, etc., for solo instruments; chamber music, orchestra or voice; also light German music, Strauss, Lehar, etc.
4. Phonograph Records: Bach, Beethoven, etc., operas, and any German music and songs.

Content of all material donated should be of high quality. All items must be in good physical condition. Phonograph records should be packed separately and carefully to avoid breakage. Books with broken bindings and loose and torn pages cannot be used. Inscribed fly-leaves must be removed. All ink or pencil markings in the text or elsewhere must be eliminated.

Each package should be addressed exactly as follows:

Lutheran Commission for Prisoners of War
c/o War Prisoners' Aid of the Y. M. C. A.
33 East 47th Street
New York 17, N. Y.

— *Ralph H. Long, Executive Director
National Lutheran Council.*

After the War A Blueprint for Action *

The following propositions are taken as the foundation for the details of the blueprint. They seem to be justified by the course of recent events and the expressed opinions of responsible and influential persons.

- a) Modern foreign languages will hold an increased amount of public attention.
- b) Foreign relations (military, political, commercial, scientific) will be stressed and cultivated.
- c) Speaking knowledge of foreign languages will be generally recognized as important.

A) Improve and Promote Public Relations.

1. Verbal Action.

- a) Collect and/or secure significant utterances in favor of foreign

* Basis of a discussion held at Berkeley, Calif., before assembled teachers of the modern foreign languages and of the classics.

language study by prominent citizens other than language teachers.

- b) Prepare carefully worded statements to present to school boards, principals, superintendents, and other official persons, also to PTA chapters, the educational foundations, and all other bodies concerned with public education.

- 2. *Corporate Action.* Organize to form a "pressure group." The need for a central bureau devoted to the interest of foreign language study was never so great and urgent as at present. Such a bureau, with voting strength behind it, could initiate moves toward the following objectives:

- a) Competent teachers (no blanket certificates), preferably giving full time to language. Oral proficiency to be included in teacher certification.

Note: The requirement of an active command of the foreign language imposes uncommon demands on the language teacher.

- b) Time enough to do a good job. This implies permission to conduct third and fourth year classes despite reduced enrollment.

Note: Two years is not enough, and no other western nation acts as if it were. The practice of scheduling language classes of different levels in one period (e.g. German 1 and 2) is to be specifically condemned.

- c) Encouragement of teachers' study abroad. E. g.:

Leave of absence without penalty.

Promotion or salary increase as incentive or reward.

Loans to teachers from school funds.

Facilitation of exchange teaching.

- d) Money for foreign language books, periodicals, pictures, and gramophone records in the school library; for *realia* in the language classroom or elsewhere.

- e) Local and state prizes for language achievement.

- f) Organized listening to foreign language broadcasts under school auspices.

B) Strengthen and Broaden Foreign Language Teaching.

1. *Language* is our objective. Culture is desirable, but it is accessible without the language or through the language. In no case is it a substitute for language.
2. Language learning requires solid foundations. Mere talking will not do (the success of the "intensive" courses does not invalidate this); mere rapid reading will also not do. Both fluent speech and easy reading result from systematic study done effectively.
3. *Grammar* is indispensable to language mastery. Grammar gives the rules of the language game, without which no one can play it. "Functional grammar" is not an evasion of grammar instruction: on the contrary, it emphasizes the practicality of grammar as a guide to correct and appropriate action.
4. Oral and aural fluency is the new — or renewed — requirement.

To produce this, school boards must provide (a) competent teachers, (b) adequate time.

Note: Many High School graduates have an imperfect grasp of their mother tongue; can the teacher of foreign language work miracles?

5. Byways of language teaching should be reopened and traveled, not to create interest, but to increase it. Such are:
 - a) Inside the classroom:
Competitions, spell downs, singing, dialogs, commemorations of great foreigners.
 - b) Outside the classroom:
The language club; the foreign exhibit or fair; foreign songs, games, plays, skits, programs; pupil correspondence.
6. Recognition of individual differences, encouragement of the abler pupils to go their own pace, especially in the matter of extensive reading.

Stanford University

— Bayard Quincy Morgan

Army Methods of Teaching Foreign Languages

SUBJECT: *New York University language instructors see need for changes in college curricula before Army methods of teaching languages can be adopted.*

American colleges will have to make sweeping changes in their curricula before they can adopt the so-called Army method of teaching foreign languages, a group of New York University instructors who have been teaching French and German in the University's Army Specialized Training Program (ASTP) have concluded.

No magic formula has been developed under the AST program which will enable the ordinary college student to learn a foreign language with less effort than was required of him in the past, the instructors reported. The great success which colleges have had under this wartime program has been principally due to the fact that their soldier students spend twenty-five hours a week in class-room language practice. This is more than six times as much as the average college student devotes to foreign languages.

Furthermore, the AST students are a carefully selected group. They are subject to strict discipline and are allowed to participate in relatively few extra curricular activities. The new teaching methods which have been developed under the Army program are, for the most part, methods which can only be used when the teacher is working under these circumstances.

If the colleges wish to adopt these new methods they will have to make it possible for the undergraduate to devote more time to foreign languages than he does at present. Although none of the New York University instructors interviewed thought it feasible or desirable for the colleges to duplicate the ASTP set-up, they were generally of the opinion that the amount of time devoted to foreign languages in the undergraduate curriculum could and should be increased.

Eight and preferably ten hours a week should be devoted to foreign languages, according to Professor H. Stanley Schwarz of the French Department.

"Such a plan," he said, "would include one hour a day of demonstration: pronunciation, minimum essentials of grammar and verb drill. One hour a day should be devoted solely to conversation. In the first year the vocabulary would be completely practical, consisting of the words used in everyday life. In the second year, the vocabulary might gradually take on a more literary character. After the second year students should be capable of entering any advanced course in literature."

The part which the high schools should play in preparing students for college work in foreign languages was emphasized by Professor Ernst Rose of the German Department.

"The proper sphere of the colleges is the teaching of more advanced and specialized language and literary skills," said Professor Rose. "To fulfill their tasks more adequately, they must be allowed to rest on a steadier and broader general language basis in the high schools. In the final analysis, the challenge offered by the AST courses comes down to this: Will the high schools of the nation provide our colleges with enough linguistically prepared students, so that the colleges can concentrate with greater vigor on their more specialized finishing tasks?"

"The AST program," Professor Rose continued, "gave us a chance to prove, under ideal conditions, what we language teachers have vainly tried to propagate theoretically for a number of years: that American students are just as capable as European students of learning a foreign language and that with the right concentration upon essential aims and with the correct amount of time found necessary by the profession, they can be taught to master a language just as efficiently as anybody else. Heretofore we have ever so often been hampered by a too skimping allotment of time, by the assignment of students interested in the language requirement only as an obstacle to overcome before entering upon their real career, and by a restriction of methods enforced upon us by a general unwillingness of educators to recognize our needs."

This point of view was endorsed by Professor Charlotte H. Pekary, also of the German Department, who said: "We are faced with the question: What do we wish to achieve in our college language classes? When that has been decided then we must consider the next question: How much time do we wish to devote to obtaining this goal? Only when these two important problems have been settled, can we begin to evaluate the relative merits of methods, new techniques and other so-called 'discoveries' in the language teaching field."

According to Professor Pauline Taylor of the French Department, the features of the AST teaching methods which could be easily incorporated into college classes include conducting the class exclusively in the language being taught, teaching vocabulary only in complete sentences and the introduction of cultural materials in classroom conversation.

—New York University, Bureau of Public Information.

BOOK REVIEWS

Zwölftausend,
Schauspiel in drei Akten, und

Nina,
Komödie in drei Akten. By Bruno Frank.
Edited with introduction, notes and vocabulary by Anthony Scenna, Amherst College. Houghton Mifflin Co., 1943. xvi and 195 pp. \$1.60.

Mr. Scella's selection of two plays by Bruno Frank provides interesting reading material for intermediate students of German. The wide difference in theme of *Zwölftausend* and *Nina* gives an indication of the author's versatility and provides a pleasing contrast for the reader. The first play should be of particular interest to Americans, since it deals with the British negotiations with a petty German ruler for mercenary soldiers to be used in the campaigns of the American Revolution, and shows how the British plans were frustrated by the cleverness and bravery of a government confidential secretary, who secured the intervention of Frederick the Great. The action of the play is fast-moving and the character delineation superb. Aside from a slightly forced conclusion the play is well-constructed and highly suitable for a stage presentation.

The second play, *Nina*, concerns a famous actress who retires from the screen at the height of popularity, leaving her

double to assume her work and her glory. This play should likewise interest American students, in that it introduces a walk of life very much in the public eye and seldom found in the usual reading-lists of intermediate German students. Dramatically and artistically it is inferior to its companion piece. The spontaneity and spirit of *Zwölftausend* is lacking, despite the comparative lightness of the comedy.

The introduction is well-written and informative. In my opinion too much emphasis has been placed on the rôle of the German mercenaries in the American Revolution, since in *Zwölftausend* itself the soldiers hired by the English king never leave the borders of their own country. The notes are very well done. The vocabulary is generally satisfactory, although there are occasional inconsistencies in the indications of accentuation (e.g. *Kopie'* but *Kolonie*, p. 171; *Prestige*, p. 178, but *Baga'ge*, p. 152). But these are small faults in an excellent book. The format of the book is pleasing. There are no illustrations. The type in the text itself is clear and large, but a trifle small in the notes and vocabulary.

The book is heartily to be recommended for the use of intermediate students of German.

—Daniel F. Coogan, Jr.

Ripon College.



TABLE OF CONTENTS

Volume XXXVI

February, 1944

Number 2

Das Mittelalterbild in Goethes „Helena“ / Helene Wieruszowski.....	65
Das Problem des Zwiespaltes in den Künstlernovellen E. T. A. Hoffmanns und Thomas Manns / Gertrude Joyce Hallamore	82
Vestis Virum Reddit (Gottfried Keller's "Kleider machen Leute") / Stuart Atkins	95
On the Teaching of Ü and Ö / W. F. Twaddell	103
News and Notes	105
Supplementary Word-List to Faust Index	
Dictionary of Modern European Literature	
Graduate Fellowship for German Studies	
Books and Music for German PW's	
After the War, a Blueprint for Action	
Army Methods of Teaching Foreign Languages	
Book Reviews:	
Zwölftausend and Nina / Bruno Frank [Daniel F. Coogan, Jr.]...	111

